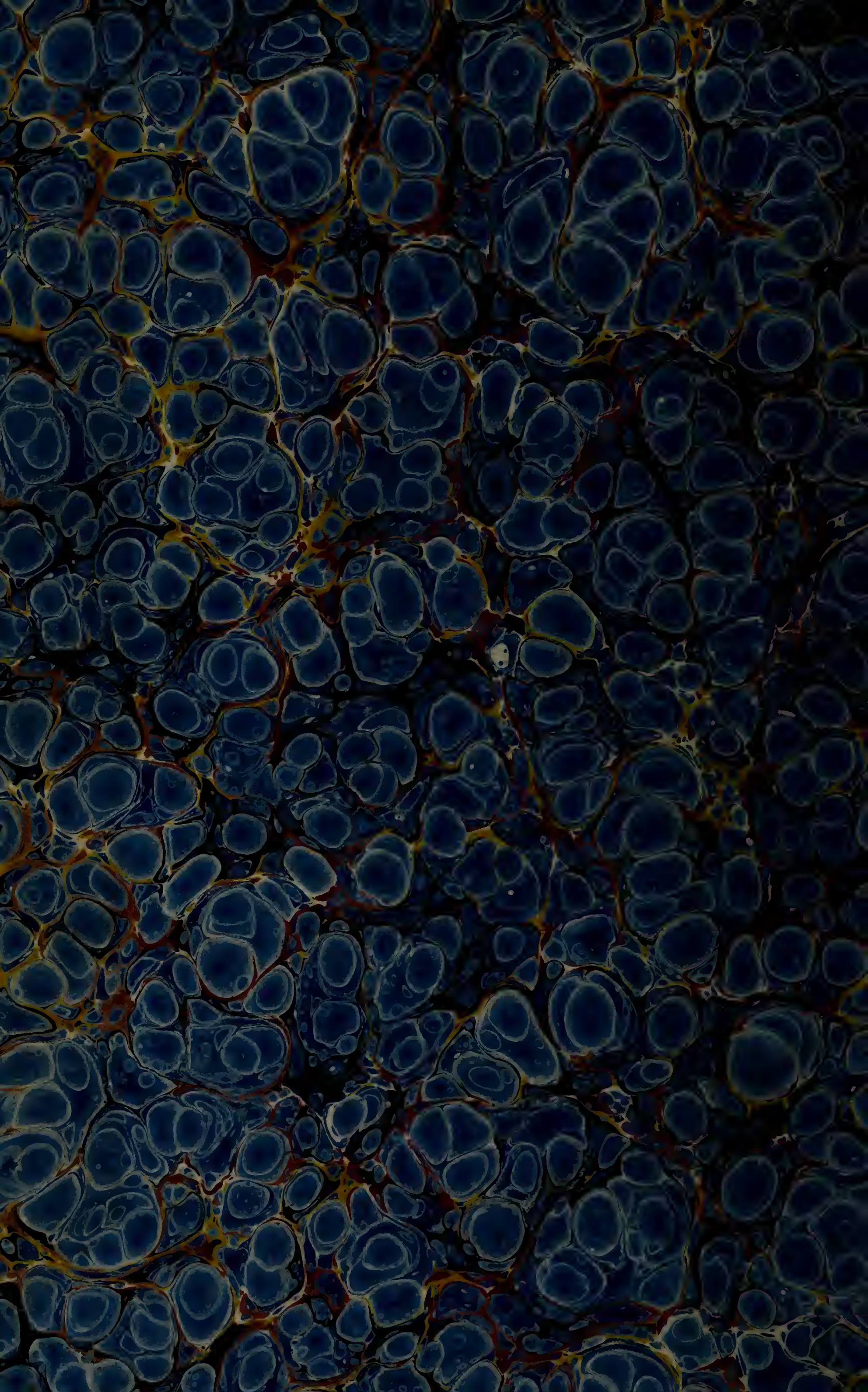
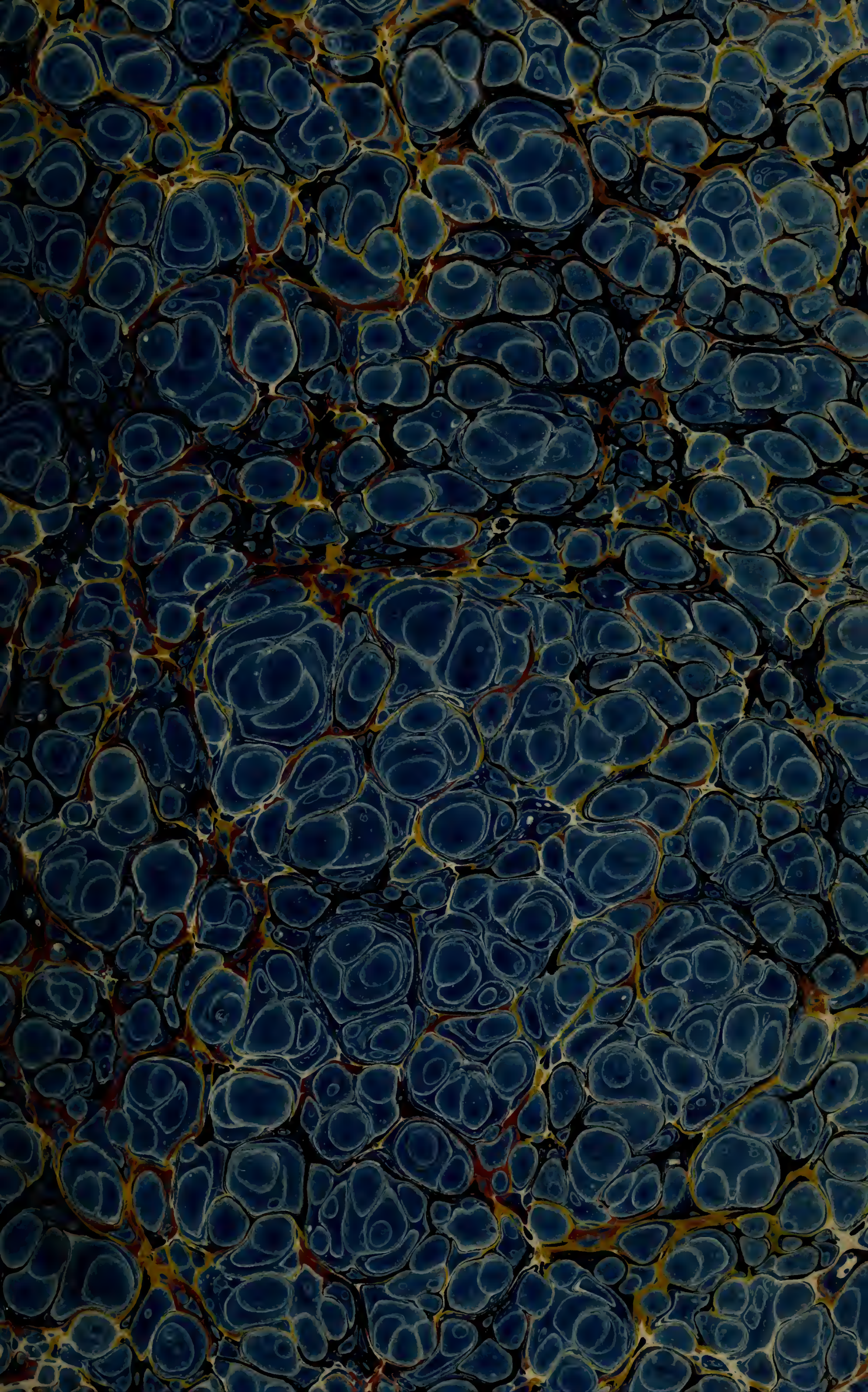

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 04627 1





HISTOIRE

DE MICHEL-ANGE

ET DE SES OUVRAGES.



MICHEL-ANGE

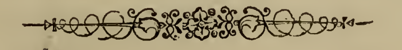
BONARROTI.

Dessiné par [illegible] *et* Vernier — *Gravé par* J. Bein *et* Ollivier

HISTOIRE
DE LA VIE ET DES OUVRAGES
DE
MICHEL-ANGE
BONARROTI,

ORNÉE D'UN PORTRAIT.

PAR M. QUATREMERE DE QUINCY,
DE L'INSTITUT ROYAL DE FRANCE (ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES),
SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS.





PARIS,
CHEZ FIRMIN DIDOT FRÈRES, LIBRAIRES,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,
RUE JACOB, N° 24.

M DCCC XXXV.



PRÉFACE.

MICHEL-ANGE ET RAPHAEL. — RAPHAEL ET MICHEL-ANGE.

Voilà plus de trois siècles que ces deux noms se trouvent toujours proclamés conjointement par la renommée, et toujours d'âge en âge cités ensemble, comme inséparables, dans tous les pays, et par tous les hommes qui aiment, qui connaissent, ou qui cultivent les beaux-arts, et surtout les arts du dessin.

On dirait qu'il serait défendu de vanter, et même de nommer l'un des deux, sans l'autre.

Ayant, il y a dix à douze ans, composé et publié une histoire de la vie et des ouvrages de

Raphaël, qui fut accueillie avec assez de bienveillance par les artistes et le public, tant en France qu'en Italie, je ne saurais dire combien de fois, depuis cette époque, et de toute part, je fus invité, et je dirais presque, *mis en demeure* de donner à Raphaël son pendant, si l'on peut dire *obligé*, en publiant l'histoire de la vie et des ouvrages de Michel-Ange.

Beaucoup de ces petites raisons particulières ou accidentelles, dont on ne saurait se permettre d'occuper le lecteur, m'avaient sans cesse détourné, soit de pouvoir, soit aussi de vouloir, je dois le dire, satisfaire à cette honorable exigence.

Je ne saurais nier, ni même dissimuler, que j'aie plus d'une fois reculé, en idée, devant le projet (qu'on sait être généralement périlleux) de donner un pendant à quelque ouvrage que ce soit. J'ai dit *périlleux* pour l'auteur, soit que le premier ouvrage n'ait point réussi, soit qu'il ait obtenu quelque succès. Je crois même ce dernier cas plus hasardeux que l'autre.

Il faut dire aussi que chaque matière et chaque genre de sujets offrent à l'auteur,

comme au lecteur, des chances de succès ou d'intérêt fort diverses.

En effet, la différence est grande pour l'écrivain, et quant au fond du travail, et quant au succès qu'il en peut espérer, entre les sujets d'histoire ou de critique, proprement dits littéraires, et ceux qui se rapportent aux arts du dessin. L'art d'écrire, appliqué soit à la théorie, soit à la critique des écrivains ou de leurs ouvrages, soit à l'histoire de leurs auteurs, ne sort point de son domaine, c'est-à-dire du rapport naturel, entre le genre de l'ouvrage, et la propriété de la mesure que le critique lui appliquera. Mais un pareil travail et un semblable résultat manqueront toujours à l'évaluation, par le discours, ou par l'art d'écrire, aux ouvrages des arts du dessin, parce que nul rapport positif ne se trouve entre l'œuvre à juger, et la règle de celui qui procède à son évaluation.

L'historien des ouvrages de l'art, ou des œuvres de l'artiste, s'il veut faire apprécier leur mérite, n'ayant d'autres moyens que ceux de l'analogie intellectuelle, ou d'une transposition idéale, ne pourra jamais se flatter, ni d'en re-

produire l'effet, ni d'en faire concevoir la réalité, autrement que par des métaphores, plus ou moins abstraites, plus ou moins arbitraires. Toujours est-il certain qu'il ne saurait faire arriver ou pénétrer dans l'ame de son lecteur, que de faibles équivalents des impressions que l'ouvrage peut faire parvenir soit au sentiment, soit à l'esprit, soit à l'imagination, par le secours des yeux.

Mais la différence d'action, appartenant aux œuvres de l'art, sur le lecteur, par les seuls moyens du discours ou de la description, deviendra plus grande et plus sensible encore, s'il s'agit de faire juger les mérites de deux artistes, selon la nature et le goût soit des sujets, soit de la manière de les traiter, que chacun offrira aux ressorts qui dépendent de la description qu'en fera l'écrivain.

Il est difficile qu'il ne se rencontre pas une concordance plus ou moins sensible, je dirais presque matérielle, entre le choix des sujets fait par l'artiste, sa manière de les traiter, le caractère qu'il leur imprimera, et les qualités propres de cet artiste. Il ne se peut guère, soit que lui-même ait librement choisi ses su-

jets, soit qu'ils lui aient été imposés, qu'ils ne réfléchissent pas, avec plus ou moins d'évidence, la tendance morale du caractère de leur auteur, la nature de son goût, de ses sympathies, et de sa manière d'envisager la nature.

Or il est constant qu'en peinture, ce qu'on appelle *le Dessin*, ou la science d'imitation du corps humain, fut porté par Michel-Ange à un point, qui n'a permis jusqu'à présent à aucun artiste de l'égaler. Eh bien, il n'y a peut-être pas de qualité d'imitation, plus inaccessible que celle-là, aux descriptions de l'écrivain, et aux ressources naturelles du discours, qui sont à sa disposition.

Peut-être même serait-il permis de prétendre que tout l'art et tout le soin que l'écrivain pourrait mettre, à faire comprendre par l'esprit seul, ce qui ne peut l'être qu'à l'aide des yeux, loin d'exciter dans l'imagination du lecteur des impressions agréables, seraient précisément ce qu'il y aurait de plus propre (comme tout ce qui est technique) à désenchanter l'écrivain d'abord, et par suite le lecteur.

Ceci doit s'appliquer beaucoup plus particulièrement à la peinture de Michel-Ange, com-

parée à celle de Raphaël. Et cette particularité tient, outre la science prodigieuse du premier, soit à la nature des vastes sujets qu'il a traités, soit en même temps au très-petit nombre de ces sujets.

Un autre écueil attend l'historien des œuvres de Michel-Ange, dans une autre des régions de l'art, où il a brillé; je parle de la sculpture.

Ici on doit reconnaître que l'éclat des statues de Michel-Ange a dû pâlir et s'amortir dans l'opinion générale, à mesure que s'est augmenté, répandu et multiplié celui de la sculpture antique. Loin que la gloire de l'artiste en souffre, je pense au contraire qu'elle a dû s'en augmenter, dans la balance d'une critique impartiale, puisque la réapparition, de plus en plus active en mérite et en nombre, des œuvres de l'art antique, a bien pu affaiblir, mais non pas effacer l'éclat de sa sculpture, considérée surtout relativement à l'époque où elle parut.

Que si à ces mérites on joint l'éminence du talent, en architecture, que Michel-Ange a déployé dans la construction de Saint-Pierre et de sa coupole, on sera de nouveau obligé

de reconnaître qu'entre lui et Raphaël, il n'y a réellement aucun sujet de comparaison expresse et positive, c'est-à-dire qui repose, soit sur les mêmes points de départ, soit sur les mêmes espaces parcourus, soit sur le même but positivement apprécié.

Pour parler maintenant du plan que nous avons cru devoir suivre dans l'histoire de Michel-Ange, c'est-à-dire de ses ouvrages, ce qu'on vient d'énoncer explique déja, ou du moins doit faire pressentir les raisons de l'ordre dans lequel nous les avons parcourus. On a dû déja comprendre quelles difficultés d'exécution, cette histoire offrirait à l'écrivain, qui prétendrait fondre dans l'unité d'un ensemble, coordonné théoriquement ou chronologiquement, tout ce qu'il offre de matériaux divers, et en divers genres.

Outre la longueur extraordinaire d'une vie qui embrassa près d'un siècle, outre la diversité des événements qui en traversèrent le cours, et interrompirent la série des travaux de l'auteur, plus d'une considération s'oppose à ce que l'historien puisse suivre un ordre chronologique et régulier dans la revue

d'ouvrages pris, abandonnés et repris à différentes époques. Cet ordre nous n'avons pu nous y astreindre approximativement, que dans la partie première de l'ouvrage, qui renferme une revue à peu près méthodique de toutes les productions de l'artiste, selon l'ordre des temps.

L'ordre chronologique des ouvrages ne saurait avoir lieu ici, comme nous l'avons observé à l'égard de Raphaël, que lorsque ces travaux, dépendant uniquement de l'action et de la volonté de l'artiste, se multiplient dans une progression régulière, et lorsque leur étendue n'exige point une succession d'années ou d'événements, qui viennent trop souvent en interrompre le cours. Prétendre dans ce dernier cas soumettre, comme dans un catalogue, la description des trois genres d'ouvrages de Michel-Ange, ce serait présenter, moins encore le mélange, que le désordre de trois histoires particulières et accidentellement fondues ensemble.

Or telle est bien dans la vérité, et telle fut par le fait, la destinée de Michel-Ange, qui eut le privilége extraordinaire de réunir, in-

dépendamment du talent de la poésie, le génie de trois artistes, en trois genres, divers par leur nature et par les variétés de leurs applications, à des travaux dont chacun ne semble pas avoir trop d'une étude exclusive, de la part d'un seul homme, et d'un homme tout entier.

Il y aurait encore pour l'historien de Michel-Ange, quelque chose même de plus difficile, que d'établir un ordre régulier dans la revue de ses ouvrages, mêlés ou réunis en une seule partie descriptive, ce serait d'y intercaler convenablement, et dans une étendue suffisante, les réflexions critiques qui doivent appartenir à chacun.

En effet, la vie de cet homme extraordinaire fut si singulièrement découpée, et comme décomposée par les événements du siècle qu'il a parcouru, et auxquels il prit part, elle se trouva si diversement occupée, que l'histoire de plusieurs de ses ouvrages commencés, délaissés et repris, ne saurait, en aucun cas, se prêter à l'ordre régulier, que l'esprit de la description réclame, sous peine de décomposer l'ensemble qu'elle a le besoin d'embrasser.

N'y eût-il d'ailleurs que cette particularité d'un artiste en trois personnes, si l'on peut dire, et qui pourrait donner lieu à trois histoires séparées, le lecteur comprendra, je l'espère, l'impossibilité morale de réduire sous l'uniformité d'un point de vue, soit la description d'ouvrages si divers et si nombreux, soit les observations théoriques ou critiques, auxquelles ils donnent nécessairement lieu.

J'ajouterai que le jugement à porter sur les qualités et les résultats du génie de Michel-Ange, ne devant s'appuyer que sur l'appréciation entière de ses ouvrages, il est nécessaire à l'écrivain, comme au lecteur qui doit en être le juge, que la connaissance des faits et des autorités, c'est-à-dire de l'ensemble et des détails des œuvres, soit exposée à l'avance et mis sous ses yeux. Or cette seule considération exige que les témoignages se présentent de la manière la plus favorable, chacun pouvant tout à la fois et se réunir aux autres, et être partiellement examiné.

Si l'ensemble des mérites de l'artiste doit résulter de la connaissance partielle et intégrale de ses œuvres, il importe donc de pou-

voir passer celles-ci en revue, et chacune en elle seule, nonobstant la liaison qu'elle peut avoir avec d'autres. Il importera de même à celui qui voudra juger les jugements de la critique, de pouvoir les confronter, non pas seulement dans les détails de chaque ouvrage, mais encore dans les parallèles qui les lient entre eux, sous les rapports de variété de manière, ou d'identité de principe, de goût et de style, qu'ils pourront comporter.

Cette simple analyse ou division en deux parties du même sujet, nous a paru, vu l'espèce compliquée du talent qu'il faut faire connaître, le moyen le plus propre (tout en simplifiant le travail de l'auteur) à présenter aussi au lecteur la méthode la plus commode pour porter ses jugements.

C'est d'après ces considérations que nous avons cru devoir, par une division en deux parties, de l'histoire de Michel-Ange, nous écarter de l'uniformité de plan, par nous suivie dans d'autres sujets de ce genre, surtout dans l'histoire de Raphaël. S'il y eut en effet parité de gloire entre ces deux génies, il ne s'est guère trouvé de plus grande disparité de

sort, que celle qui marqua, par toutes sortes de circonstances, le cours de la carrière de chacun d'eux.

On dirait, qu'en établissant entre ces deux rivaux, une égalité de mérite, la nature se serait plu à produire entre leurs génies, ainsi qu'entre leurs qualités, un de ces contrastes, dont elle veut faire un sujet d'interminable controverse, tant elle est habile à créer des diversités dans les ressemblances. Il en est ainsi, quant à l'ordre physique de certaines beautés contraires, quoique également admirables. C'est ce que le lecteur verra que nous avons tenté d'exprimer, dans la suite de nos récits, par les images de deux fleuves, dont l'un, dans un cours égal, poursuit tranquillement sa marche majestueuse, lorsque l'autre, à travers des précipices et des rochers, permet difficilement d'en décrire la course.

Pour donner à chacune des deux grandes divisions de cette histoire un point de vue bien distinct :

Nous avons destiné la première à présenter, dans un ordre chronologique, la suite de tous les ouvrages de Michel-Ange, les diverses cir-

constances qui ont favorisé ou entravé ses travaux, les positions et les traverses de sa longue vie, et les descriptions plus ou moins étendues de toutes ses entreprises.

Nous avons consacré les quatre sections qui forment la seconde division de son histoire, à l'analyse critique de ses diverses entreprises, et des œuvres qui se sont, en chaque genre, partagé le cours de sa longue vie.

C'est par suite de ce plan, que nous avons fait connaître avec assez d'étendue, dans la dernière section de cette partie, le rare talent en poésie de Michel-Ange, talent qui lui mérita la quadruple couronne dont, comme on le verra, son cénotaphe était orné, emblême que nous avons cru également devoir répéter ici autour du portrait placé en tête de son histoire.

HISTOIRE
DE
MICHEL-ANGE
ET
DE SES OUVRAGES.

PREMIÈRE PARTIE.

Naissance de Michel-Ange.

La famille de Michel-Ange Bonarroti, d'après le témoignage unanime des écrivains, remontait à une assez haute antiquité. Un de ses ancêtres, Messer Simone, descendant des comtes de Canossa, était venu s'établir à Florence en 1250. Cette famille s'était maintenue long-temps dans l'état honorable, mais un peu déchu, quant à la fortune, où l'histoire nous apprend que se trouvait encore Louis-Léonard Bonarroti Simoni, lorsqu'il lui naquit un fils, surnommé Michel-Ange, l'an 1474.

En s'étendant sur la généalogie du célèbre artiste si connu sous ce prénom, Condivi a rapporté quelques détails propres à rendre compte du change-

ment de nom qu'avait éprouvé aussi à Florence la famille de son maître; et il nous apprend que le nom de Bonarroti s'était trouvé très-anciennement joint à celui de Canossa.

Léonard Bonarroti Simoni, lorsque son fils Michel-Ange naquit, était podestat de Chiusi et de Caprese, et le terme de sa charge expirait; il se hâta de revenir dans son domaine de Settignano, héritage de ses pères, où le nouveau-né fut mis en nourrice.

Settignano est un pays abondant en carrières de toutes espèces de pierres, dont l'exploitation avait naturellement attiré et fixé là une assez nombreuse population d'ouvriers et de travailleurs en divers genres. La nourrice de Michel-Ange se trouva être la femme d'un de ces tailleurs de pierres. Vasari nous apprend que, plaisantant un jour avec lui sur sa merveilleuse facilité dans le travail pratique de la sculpture en marbre, il lui fut répondu : « Pour« quoi vous en étonnez-vous? ne savez-vous pas « que j'ai eu pour nourrice la femme d'un *scarpel*« *lino?* j'ai donc dû sucer avec le lait le goût et l'ha« bitude de ce travail. »

Léonard Bonarroti, grace à la fécondité de son épouse, voyait tous les ans augmenter sa famille; mais il n'en était pas ainsi de sa fortune. Il se trouva contraint de placer le plus grand nombre de ses fils dans le commerce ou la fabrique de draperies et de soieries. Quant à Michel-Ange, son aîné, qu'il

destinait à lui succéder dans la carrière des emplois civils, il l'envoya suivre les leçons du grammatiste François d'Urbin.

Mais déja la nature en avait résolu autrement. Un goût inné pour le dessin chez le jeune élève, ne lui permettait aucun partage avec les études littéraires. Tout le temps qu'il pouvait leur dérober, il l'employait en cachette à satisfaire son penchant, et ce penchant triomphait toujours de la crainte des mauvais traitements que le jeune homme eut à essuyer plus d'une fois de la part de son père.

L'état des beaux-arts alors, et le peu de considération qui, en conséquence, s'attachait à leur pratique, devaient persuader à Léonard que le goût de son fils ne pouvait s'accorder avec la position sociale dont sa famille était en possession depuis long-temps.

De son côté, le jeune Michel-Ange, obligé de dérober ses études d'art à la surveillance paternelle, n'en cherchait qu'avec plus de passion les occasions et les moyens de suivre une inclination devenue invincible. Quelques liaisons secrètes qu'il fit, entre autres celle de François Granacci, élève de Dominique Grillandaio, un des peintres alors les plus renommés, lui fournissaient des modèles de dessin à copier. Peu à peu Grillandaio lui-même devint le confident de cette petite intrigue; il reconnut bientôt, à des signes infaillibles, qu'il y avait chez le jeune Michel-Ange une disposition prodigieuse

pour le dessin. Après s'en être de plus en plus assuré, il prit sur lui d'aller dévoiler au père le secret d'une aussi extraordinaire vocation. Force fut enfin à Léonard de reconnaître l'impérieuse volonté de la nature. Il consentit à placer chez Grillandaio, son fils alors âgé de quatorze ans, aux conditions d'un marché passé entre le maître et le père du jeune élève.

Nous disons *jeune* quant à l'âge; mais sa capacité n'était plus celle d'un commençant. La chose devient manifeste par l'écrit ou compromis passé entre Grillandaio et le père de Michel-Ange. Ce marché, dont nous rapportons en note [1] le texte formel, copié par Vasari sur l'original, nous apprend qu'une somme graduelle de 6, 8 et 12 florins d'or devait être payée (et elle le fut exactement), année par année, au père, pour ce qu'on appellerait au-

[1] 1488. Riccordo questo di primo Aprile, come io Ludovico di Lionardo di Bonarrota acconcio Michel-Agnolo mio figliuolo con Domenico e David... per anni tre prossimi avvenire con questi patti e modi ché il detto Michel-Agnolo debba stare con i sopra detti detto tempo a imparar a dipignere e a fare detto esercizio e cio, i sopra detti gli comanderanno; e detti Domenico e David gli debbon dare in questi tre anni, fiorini venti quatro di suggello: e il primo anno fiorini sei, il secondo anno fiorini otto, il terzo fiorini dieci in tutta la somma di lire 96. E appresso vi è sotto questo ricordo, o questa partita scritta pur di manodi Lodovico.—Hanne avuto il sopra detto Michel-Agnolo questo di 16 Aprile fiorini dua d'oro in oro, etc., etc. VASARI, tome VI, page 156.

jourd'hui, en termes de commerce, l'apprentissage de son fils.

Il convient ici au lecteur de se reporter à l'époque de la fin du 15e siècle, c'est-à-dire à plus de 355 ans en arrière. Alors l'opinion répandue depuis sur la nature du principe idéal des beaux-arts, et aussi sur celle qu'on doit se former de ceux qui les professent, n'était et ne pouvait guère être ni accréditée, ni seulement soupçonnée. Peu d'exemples ou d'autorités éclatantes auraient pu contribuer à faire placer généralement sur une même ligne, et les résultats des arts du dessin, et les œuvres de ceux de l'esprit. Le côté mécanique ou matériel de la peinture ou de la sculpture, était le seul qui frappât le public. L'embellissement des églises pouvait leur donner une certaine importance, mais qui n'allait guère au-delà de celle qu'obtiennent beaucoup de travaux de luxe. Alors tout était constitué en jurandes, en corps et métiers, en communautés ayant leurs statuts ou réglements d'exercice et d'apprentissage: il y avait donc alors des apprentis à différents degrés. Il y en avait qui payaient; il y en avait qui étaient payés, selon leur capacité à concourir aux travaux du maître, et à l'aider dans ses entreprises.

Ce que nous devons conclure, et du fait relatif à l'apprentissage du jeune Michel-Ange chez Grillandaio, et de la convention souscrite par Léonard, père du jeune apprenti, c'est que dès lors, autre-

ment dit, dès l'âge de quatorze ans, l'élève était assez avancé dans l'art de dessiner et de peindre, pour être utilement employé à coopérer aux ouvrages de son maître.

La preuve s'en trouve dans le récit même de Condivi, écrivain biographe et contemporain. Nous y lisons que Grillandaio ne put voir sans surprise une Tentation de saint Antoine, dessinée par *Martino Tedesco*, que son jeune élève avait pris plaisir à revêtir de couleurs, en l'enrichissant de figures et de toutes les sortes de caprices d'animaux grotesques. Une autre fois, le jeune apprenti avait eu la fantaisie de redessiner, sur la copie qu'en avait faite un de ses condisciples, les ouvrages même du maître, d'en remanier à la plume tous les contours dans un autre style, et avec une telle hardiesse, qu'il en avait fait de tout autres et de beaucoup meilleures figures. Il lui était encore arrivé de copier, en peinture, un portrait qui lui avait été prêté, et de rendre sa copie tellement identique avec le modèle, qu'il ne fut plus possible de discerner l'original. L'histoire enfin prétend que le talent du jeune élève était bientôt arrivé à ce point, que le maître n'avait pu le voir sans jalousie.

Formation d'un Musée d'antiques, par Laurent-le-Magnifique.

Toujours il est arrivé, aux différentes époques où les arts ont brillé, qu'une heureuse coïncidence s'est rencontrée entre les hommes jaloux ou capables d'accélérer leur développement, et les talents que la nature semble tenir en réserve pour corres-

pondre aux encouragements qui les attendent. De là résulte que dans la suite on ne saurait dire qui, dans ces cas, a la priorité, ou du génie qui provoque l'encouragement, ou de l'encouragement qui suscite le génie.

Lorsqu'on voit paraître ensemble, à quelques années près, Laurent de Médicis[1], dit le Magnifique, et Michel-Ange, on dirait que la nature, comme en d'autres temps et d'autres contrées, ait encore voulu cette fois que la question restât indécise.

Toujours est-il, qu'au temps où l'on voyait éclore chez le jeune Michel-Ange une capacité déja prodigieuse dans l'art du dessin, Laurent de Médicis formait à grands frais, au milieu de son palais et de ses jardins, une collection, jusqu'alors sans exemple, de morceaux et de restes de sculptures antiques, dans l'intention de donner un nouvel essor aux arts du dessin, mais surtout à la sculpture, qui, depuis un assez bon nombre d'années, n'avait produit à Florence aucun talent remarquable.

Dans le fait, l'histoire de l'art moderne nous apprend que depuis près d'un demi-siècle, c'est-à-dire, depuis l'époque de Bruneleschi, de Ghiberti, et surtout de Donatello, l'architecture et la peinture seules avaient pu citer des noms dont le temps n'a point encore terni l'éclat, tels que ceux de Léon-Baptiste Alberti, de Cronaca, de Luca Signorelli, de

[1] Il succéda à son père en 1469.

Masaccio, de Perugino, etc. Ce n'est pas que la sculpture contemporaine de la même époque n'ait eu quelques talents, ainsi qu'en témoignent de nombreux monuments funéraires, néanmoins bornés presque tous, dans un type assez uniforme, soit à des figures de portrait couchées, soit à des bas-reliefs, soit à des détails d'ornement. Mais la sculpture en grand, c'est-à-dire en statues; mais l'imitation de la nature en réalité, surtout par le travail du marbre, et avec la science qu'exige sa pratique, rien de tout cela n'entrait plus dans les attributions ordinaires de l'artiste, et dans les exigences de l'époque.

On en a la preuve par cette statue avortée du David, dont on parlera bientôt, et qui put enfin retrouver sous le ciseau de Michel-Ange, l'ensemble et la vie que le premier auteur avait désespéré de donner à son marbre.

Laurent-le-Magnifique avait donc compris qu'il manquait alors à la sculpture, ou, pour mieux dire, à son enseignement (au défaut de celui que la vue habituelle de la nature nue avait multiplié en Grèce), un corps de doctrine sensible, résultat des ouvrages même de l'antiquité. Ce fut par l'étude de divers morceaux ou fragments de sa sculpture, dont la recherche avait déja commencé à Rome, qu'il imagina d'éveiller le goût et l'ambition de son pays. Il se mit donc à recueillir, en les achetant de toutes parts, des morceaux d'antiquité dont il orna son palais et ses jardins.

Après avoir rendu publics ces modèles et ces précieux fragments, il fit choix parmi les jeunes artistes, de ceux qui, par d'heureuses dispositions, promettaient de mettre à profit ces nouvelles leçons. A leur tête il plaça, pour les diriger, Bertoldo, déja vieux, et ancien élève de Donatello. L'école de Grillandaio lui fournit le plus de sujets propres à seconder ses desseins, et à leur tête fut reçu le jeune Michel-Ange.

Le goût pour la sculpture ne s'était pas encore manifesté chez lui. Mais bientôt l'exemple d'un de ses condisciples (*Torregiano*) qui s'occupait à copier de ronde bosse, en terre, certains morceaux d'antiquité, vint lui révéler le secret d'une disposition nouvelle. Docile à cet avis, il s'essaya aux études de l'art de sculpter. Laurent de Médicis, qui visitait souvent cette nouvelle école, y distingua Michel-Ange. Il remarqua dans ses premiers essais de rares dispositions, et il l'encouragea à continuer l'étude d'un art en vue duquel il avait surtout fondé cette petite école.

De son côté, le jeune élève redoubla d'ardeur, et résolut de s'essayer sur la pratique du marbre. Dans un coin du cabinet d'antiquités, il aperçut un vieux fragment d'une tête de faune, toute rongée par le temps. L'idée lui vient de la restituer entièrement dans une copie toute nouvelle en marbre, c'est-à-dire, d'en faire une tête originale. Il la recompose; il en tire un mascaron grotesque, entièrement

d'idée[1]. Il lui ouvre la bouche, en fait voir la langue et les dents. Sur l'observation de Laurent, que les vieux ont rarement toutes leurs dents, il en casse deux, et il imite dans la gencive jusqu'au vide qu'elles ont dû laisser. Ce premier ouvrage de Michel-Ange offre, comme on peut le voir, dans son style grotesque, un ajustement assez ingénieux. A l'emploi fréquent qu'il fit, par la suite, en architecture, de semblables caprices d'ornement, fort différents toutefois des beaux masques antiques, on dirait que l'empreinte de ce premier essai ne serait jamais sortie de son imagination.

Laurent, sur ces indices, pronostics d'une rare habileté chez un aussi jeune sujet, forma le projet de se l'attacher plus particulièrement, et d'en faire la demande à son père. Celui-ci ne pouvait pas encore se résoudre à faire de son fils aîné ce que, dans les idées peu avancées alors sur ce point, on appelait un *scarpellino*, c'est-à-dire *ouvrier en marbre*. Invité par Médicis à se rendre chez lui, après avoir entendu la proposition de lui céder son fils, et s'en être défendu de son mieux, enfin, sur la promesse qui lui fut faite, de lui donner telle place d'administration qui lui conviendrait, la chose s'arrangea. Le père de Michel-Ange était fort peu ambitieux;

[1] On peut voir une gravure de ce premier ouvrage de Michel-Ange, à la vignette qui suit l'épître dédicatoire de la Vie de Michel-Ange, par Condivi. (*Édit. de Florence*, 1746.)

il se contenta de demander un emploi qui vint à vaquer à la douane : « Vous ne serez jamais riche, « lui dit Laurent, je me serais attendu à une plus « haute prétention de votre part : l'emploi vous est « donné en attendant mieux. »

Ainsi finit ce démêlé. Le jeune Michel-Ange fut logé au palais de Médicis, qui le traita en tout comme ses propres enfants. Il avait alors 15 à 16 ans.

Il se peut qu'une semblable préférence sur tous ses condisciples lui ait fait des jaloux et peut-être des ennemis. C'est en effet à cette époque qu'on rapporte la querelle qu'il eut avec le jeune Torregiani, et dont l'issue pourrait faire croire qu'un sentiment d'envie s'y serait trouvé mêlé. L'effet en aurait éclaté un jour par un coup si violent sur le visage de Michel-Ange, qu'il lui fracassa le nez; attentat qui, sans doute, aurait pu être plus funeste, mais qui ne laissa point de le défigurer pour la vie. Si la faveur privilégiée de Laurent de Médicis put susciter cette violence envers son protégé, elle ne tarda point à le venger. Torregiani fut exilé de Florence.

Au nombre des avantages inappréciables, pour l'étude de l'art et de la sculpture en particulier, que le jeune Michel-Ange avait trouvés dans son habitation au palais de Médicis, il faut compter encore la fréquentation des savants distingués en tout genre, dont ce palais était le rendez-vous, et surtout celle d'Ange Politien, le premier littérateur de

son époque. Or, cela commence à nous expliquer comment Michel-Ange avait pu réunir au génie des trois arts du dessin, celui des hautes pensées et des dons poétiques qui contribuent à leur expression.

Premiers ouvrages en sculpture de Michel-Ange.

Les deux ou trois années qu'il avait passées au palais de Médicis avaient fait de lui un sculpteur déja plus habile que tous ceux de cette époque. Plusieurs de ses essais se sont conservés, et on les voit encore de nos jours au célèbre palais Bonarroti, bâti par Léonard son neveu, qui dépensa 20 mille écus à construire et orner la belle galerie ornée de tableaux qui retracent toute l'histoire de Michel-Ange. On y voit aussi quelques-unes de ses premières sculptures, entre lesquelles se distingue un bas-relief en marbre, ouvrage de ses commencements, et qui représente, dit-on, un combat de Centaures.

Combat dit d'Hercule contre les Centaures.

On ne saurait trop sur quoi Vasari a fondé la dénomination de *combat contre les Centaures*[1]. Entre les quinze ou vingt figures de cette composition, on ne voit qu'une seule croupe de cheval peu terminée, tout le reste offre une mêlée de figures juvéniles, la plupart semblant lancer des pierres. On y en remarque une fort belle, qui en traîne une autre par les cheveux. Il paraît probable que ce fut, tout simplement, une composition improvisée figure par figure, sur une dalle de marbre, et au

[1] Vasari, tome VI, page 164.

gré, soit de l'espace donné, soit de la fantaisie de l'artiste. Nonobstant l'insignifiance réelle de ce sujet, il faut y reconnaître d'heureux motifs de figures, et, dans le style général du dessin, quelque chose de naturel, qui ne sent ni l'effort, ni la prétention à la force. Michel-Ange revoyant, après beaucoup d'années, cet essai de son talent, exprimait à Condivi le regret d'avoir été détourné de s'adonner plus particulièrement à la sculpture[1].

De cette première époque fut une Vierge, bas-relief en marbre, de la hauteur d'une brasse, dans lequel il s'était proposé de contrefaire le style de Donatello. Seulement l'imitateur se trahit par une manière plus gracieuse et un meilleur dessin. Vierge en bas-relief.

Cet ouvrage et quelques autres de peu d'importance étaient à peine terminés, que survint un événement qui dut influer sur la destinée de Michel-Ange, et sur celle de son talent. Laurent de Médicis mourut précisément à l'époque où son protégé aurait eu le plus besoin d'un guide, également propre à diriger sa conduite et à encourager ses dispositions. Le jeune homme retourna chez son père, où la douleur d'une si grande perte le tint pendant quelque temps dans une complète inactivité.

Pour faire enfin diversion à ce profond chagrin,

[1] Condivi, Vita di Michel-Angelo, § IX, page 8.

il entreprit une statue d'Hercule, qu'il exécuta, selon l'un [1] en marbre, selon l'autre [2] en bronze. L'ouvrage fut, dit-on, envoyé en France, et l'on n'en a jamais eu la moindre notion.

Cependant Pierre de Médicis, fils aîné de Laurent, et devenu son successeur, avait hérité, si l'on veut, de sa bienveillance envers Michel-Ange, mais non de cet amour des beaux-arts aussi vif qu'éclairé, et de l'ambition de protéger ceux qui les cultivent. Il fit revenir le protégé de son père dans son palais, il eut pour lui les mêmes égards. Pendant plusieurs mois, il mit à profit ses lumières et son goût, pour les acquisitions de pierres gravées, de camées antiques, et autres curiosités dont il se plaisait à faire des collections. En un mot, Pierre était un simple curieux, qui avait le bon esprit de mettre à profit la complaisance de Michel-Ange. On rapporte même qu'il en aurait abusé, au point de l'employer, dans un grand hiver, au badinage d'une grande statue faite de neige, dans le milieu de la cour de son palais.

Michel-Ange avait toutefois en tête de se livrer à de sérieuses études, qui devaient réclamer toute son indépendance.

Études d'anatomie.

Dans l'intervalle de temps qui précéda la révolution dont Florence était menacée après la mort de Laurent-le-Magnifique, Michel-Ange avait fait

(1) Vasari, page 164.

(2) Condivi, § XXII.

un Crucifix en bois, dans une proportion un peu au-dessous de nature, pour l'église du Saint-Esprit. Cet ouvrage, il l'avait dû au prieur de cette belle église. Mais il ne tarda pas à lui avoir de bien plus importantes obligations. L'hôpital dépendant du couvent [1], mettait le prieur à même de fournir à Michel-Ange des sujets pour la dissection, et de lui ouvrir, par de profondes études anatomiques, une route jusqu'alors inconnue, vers la vérité de la structure et des formes du corps humain. Une telle étude peut seule, en effet, vu l'état des mœurs modernes, suppléer à cette facilité de connaître et d'étudier les positions et les raisons des muscles, ou de leur action; facilité que les Grecs avaient due à leurs mœurs, à leur climat, aux institutions des gymnases et de leurs jeux publics. Michel-Ange s'adonna aux études anatomiques avec cette passion qu'il portait à tout ce qu'il entreprenait. Ce fut ainsi qu'il s'ouvrit, dans le dessin, une route inconnue à ses prédécesseurs; route qui devait le conduire à cette savante originalité, à cette extraordinaire facilité qu'il eut, comme on le verra dans la suite, de se jouer de toutes les diversités des aspects sous lesquels la fantaisie de l'imagination peut se figurer le corps humain.

En 1494, une révolution populaire, trois ans après la mort de Laurent-le-Magnifique, chassa de

[1] Condivi, page 9.

Quelques autres ouvrages de Michel-Ange.

Florence la famille des Médicis. Michel-Ange avait reçu trop de leurs faveurs, pour ne pas craindre de partager leur disgrace. Il se retira à Venise. Cette ville ne lui ayant offert aucune des ressources qu'ambitionnait son talent, il se rendit à Bologne, âgé d'un peu plus de vingt ans.

Le hasard lui procura dans cette ville la connaissance et l'amitié de Jean-François Aldovrandi, gentilhomme bolonois, qui le recueillit dans son palais durant une année. Cette liaison fut utile à Michel-Ange. Outre les services qu'il en reçut, il dut à sa belle prononciation toscane, d'être employé à lui faire de continuelles lectures du Dante, de Pétrarque et de Bocaccio. Qui sait si cela ne contribua pas à éveiller en lui le désir et la faculté qu'il développa plus tard, de se mesurer avec ces maîtres du Parnasse italien?

Mais Aldovrandi lui procura une légère occasion d'exercer son ciseau, en complétant à Saint-Dominique, dans le tombeau du patron de cette église, quelque partie inachevée de ce monument. Michel-Ange accepta cette offre, et il y exécuta avec beaucoup de succès, deux figures hautes de trois palmes, représentant, l'une, san Petronio, l'autre un Ange. Ces petits ouvrages ayant suscité contre lui quelques jalousies d'un sculpteur de Bologne, et le temps ayant apaisé les troubles de Florence, il se décida à y retourner.

C'est à l'époque de ce retour qu'on place l'exé-

cution, par Michel-Ange, de deux petits ouvrages dont il paraît ne rester que quelques souvenirs, ou des mentions assez vagues. L'un fut un petit Saint-Jean en marbre, pour Pierre-François de Médicis; l'autre un Cupidon, morceau dont il a été beaucoup parlé, mais sur l'existence ou la conservation duquel il peut régner encore quelque incertitude.

Cupidon réputé antique.

Quoi qu'il en soit, les historiens s'accordent à raconter, qu'à la même époque, Michel-Ange avait fait en marbre un Cupidon endormi, sous la forme d'un enfant de grandeur naturelle; que par l'entremise d'un certain Balthazar de Milan, ce morceau fut montré à *Lorenzo di Pier Francesco dé Medici*. Celui-ci, rapporte-t-on, aurait conseillé à Michel-Ange de l'enterrer, et puis de l'envoyer à Rome, avec cette apparence de vétusté, qui contribuerait à le faire vendre plus cher. Michel-Ange, dit-on, aurait suivi ce conseil. D'autres veulent que ç'ait été Balthazar, qui, l'ayant envoyé à Rome, l'aurait fait enfouir lui-même dans son jardin, et qu'après l'avoir déterré, il l'aurait vendu au cardinal de Saint-George, la somme de 200 ducats.

Il s'est établi sur ce Cupidon des versions différentes, d'où l'on pourrait conclure qu'il se serait trouvé deux figures du même sujet.

Un de ces récits porte que le Cupidon de Michel-Ange passa de chez le duc Valentino dans le cabinet de la duchesse de Mantoue, qui en avait

un autre, véritablement antique, et que par le conseil de Michel-Ange, elle montrait d'abord le moderne, et ensuite l'antique, en sorte que tous les curieux, après avoir vu le second, se reprochaient les éloges donnés au premier. Selon d'autres versions, la duchesse de Mantoue n'eut jamais qu'un seul Cupidon, celui de Michel-Ange, et qu'on voit actuellement à Venise dans le cabinet de ses antiquités.

On raconte encore, à l'occasion de ce Cupidon, que le cardinal de Saint-George, plus amateur que connaisseur, avait envoyé à Florence un de ses gentilshommes, chargé de découvrir l'auteur de la supercherie, et de reconnaître, par d'autres objets de comparaison, jusqu'à quel point le soupçon pouvait tomber sur Michel-Ange[1]. Selon ce récit, Michel-Ange n'avait alors aucun ouvrage de lui, et chez lui, qu'il pût montrer. Mais pour y suppléer, et faire connaître ce qu'il valait, il prit une plume (on dessinait peu alors au crayon) et il improvisa cette main devenue célèbre, que le comte de Caylus a fait graver. C'est à ce trait plein de savoir et de hardiesse qu'on peut appliquer le proverbe latin *ex ungue leonem.* Certainement il y avait là, pour un connaisseur, de quoi prendre une haute idée du talent de Michel-Ange. Il paraîtrait que l'envoyé du cardinal en aurait reçu une vive im-

[1] Condivi, page 12.

Main improvisée à la plume, page 18.

par Michel - Ange.



Lith. de Lemercier, rue de Seine S.G N.° 55.

pression, comme le prouva l'effet de sa mission.

Le gentilhomme proposa à Michel-Ange, d'après ses instructions, de l'emmener à Rome; ce qui fut accepté. L'artiste fut accueilli avec distinction par le cardinal, et logé dans son palais, où il séjourna pendant une année, sans avoir toutefois reçu de lui la commande d'aucun ouvrage.

Mais ce temps ne fut perdu ni pour l'art, ni pour l'artiste. Celui-ci eut bientôt l'avantage de se faire connaître d'un gentilhomme romain, Jacques Galli, amateur instruit, qui lui commanda et lui fit exécuter dans son propre palais, le célèbre Bacchus en marbre qu'on voit aujourd'hui au Musée de la galerie de Florence, ouvrage assurément remarquable, mais sur lequel la critique archéologique peut se permettre quelques observations. Statue de Bacchus.

On ne saurait en effet, aujourd'hui surtout, se trouver d'accord avec quelques écrivains contemporains de cet ouvrage, et qui se sont plu à y trouver le caractère que l'art antique avait donné à ce personnage mythologique.

Sans doute Bacchus et ses mystères présentent maintenant au scrutateur des mythes antiques plus d'un objet de divination. On sait en effet que sous ce nom, plus d'un personnage idéal a trouvé sa place dans l'imagination et dans le culte des anciens. Nous convenons cependant que le dieu de la vendange est plus particulièrement celui que le grand nombre des statues et bas-reliefs

antiques présente à l'interprétation des archéologues, et offre à l'imitation des arts modernes.

En effet, depuis que de nombreuses représentations de Bacchus et de ses images, en statues et en bas-reliefs antiques, ont reparu, on y a toujours observé que cette personnification plus sensuelle, si l'on veut, que mystique, ne nous montre jamais le dieu dans cet état d'ivresse qui appartient à Silène, ou aux Bacchantes.

Remarquons donc, d'après l'époque où Michel-Ange fit son Bacchus, et d'après son âge, qui paraît avoir été celui de 24 ans (ce qui suppose l'an 1497), que très-probablement, et l'on pourrait dire très-certainement, l'antique étant fort peu connu alors, aucune statue remarquable d'un Bacchus antique n'avait pu instruire l'opinion publique du caractère idéal de forme, d'invention mystique et de composition propre à cette divinité. Encore moins le sculpteur aurait-il pu avoir la révélation du type idéal que la mythologie de l'art lui avait jadis affecté.

Michel-Ange ne dut ainsi se faire l'idée d'un Bacchus, et en réaliser l'image, que sous l'apparence d'un homme adonné à la passion du vin, et figuré dans un état plus ou moins sensible d'ivresse.

Sous ces deux rapports, la statue de l'artiste moderne mérite, encore aujourd'hui, plus d'éloges qu'on ne lui en a donné, surtout depuis que tant de simulacres antiques de Bacchus ont revu la

lumière, et sont venus opposer à une expression banale, la grandeur de style et le noble caractère de l'inventeur des mystères orgiques.

Ici donc nous trouvons déja une preuve évidente du peu de connaissance alors répandue dans le public, sur les doctrines de l'art antique, et par conséquent du peu d'influence qu'il exerça sur la sculpture de Michel-Ange dès ses premiers ouvrages. Cela me paraît propre à nous confirmer dans l'idée qu'il dut à lui seul l'extraordinaire développement de son talent, obligé qu'il fut de croître, si l'on peut dire, et de grandir de lui-même, sans aucun secours, et par l'unique vertu de la sève qu'il devait à la nature.

Ainsi en ce genre, comme nous le verrons en beaucoup d'autres, Michel-Ange fut fidèle à son axiome favori, *que celui qui s'habitue à suivre, n'ira jamais devant.* Il eut à la vérité pour la conception de son Bacchus l'avantage, selon lui, de n'avoir personne à suivre; et il s'y est montré complétement original. Dans l'ignorance des types de l'antiquité relativement à ce sujet, il ne dut concevoir d'autre idée de son personnage, et s'en former d'autre image, que celle d'un homme ivre.

Eh bien, il faut le dire, sa statue est, sous ce point de vue, un chef-d'œuvre. Sa conformation générale, la rondeur de son dessin, la protubérance de son ventre, tout annonce une nature molle. Sa pose mal d'aplomb, et son ensemble incertain,

font voir une démarche mal assurée, comme celle d'un homme près de trébucher, et qui ne pose pas d'aplomb. L'action du bras et de la main, qui tient la coupe, si heureusement d'accord avec le regard qui s'y porte, est d'une vérité frappante. Enfin l'ensemble de la tête et du visage, la direction des yeux, qui semblent savourer d'avance le jus de la treille, tout présente la plus juste expression d'un buveur déja ivre.

Mais il faut ajouter à l'esprit de cette composition l'épisode du joli petit faune, qui accompagne le tronc d'arbre (*tenon d'appui de la statue*) entouré d'un cep de vigne, dont le satellite de Bacchus a dérobé les raisins qu'il mange. Ce petit accessoire est un chef-d'œuvre d'expression, et son exécution a un tel charme, qu'on serait tenté de mettre l'accompagnement au dessus du sujet principal.

Groupe de la Vierge et du Christ mort.

En suivant l'ordre chronologique des travaux et des années de Michel-Ange, nous devons placer ici le groupe appelé *della Pieta*, ou de la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort, groupe que son auteur exécuta à l'âge de 24 à 25 ans, selon Condivi [1].

Rien ne prouve mieux à quel point étaient rares alors (malgré les efforts de Laurent-le-Magnifique) les grands travaux de sculpture, que les louanges et les élans d'admiration des contempo-

[1] Condivi, page 14.

rains[1] sur ce groupe de Michel-Ange. On ne peut s'empêcher d'y reconnaître sans doute un mérite relatif il est vrai à l'époque, du temps, et à l'âge de l'artiste. Cependant on ne saurait croire combien il est déchu dans l'estime des artistes, depuis surtout qu'un monde entier, si l'on peut dire, de parallèles antiques en tout genre, est venu opposer à cet ouvrage et à son style, d'autres systèmes de manière et de goût, d'autres principes de formes, de composition, d'imitation, surtout de draperies.

Pour être juste, la critique doit tenir compte de toutes ces considérations. En se reportant donc au temps où parut le groupe de la Pitié, il dut obtenir et mérita dans le fait une juste admiration. Michel-Ange n'a jamais, depuis, rendu et terminé un ouvrage en marbre avec un soin aussi scrupuleux. La composition générale offre un développement heureux du sujet. Le corps du Christ est rendu avec beaucoup d'étude; un caractère de nature un peu plus soutenu aurait été mieux d'accord avec le sujet. Certainement la critique du temps eut raison, lorsqu'elle reprocha au visage de la sainte Vierge, à laquelle on ne saurait historiquement donner moins de 55 ans, un trop grand air de jeunesse, et la réponse de Michel-Ange à cette critique, telle qu'elle nous a

[1] *Voyez* VASARI et CONDIVI, page 14.

été conservée[1], ne saurait satisfaire la raison. Du reste, le groupe de la Pitié offre un marbre travaillé et rendu, dans toutes ses parties, avec ce soin précieux qu'on ne rencontre point dans ses autres ouvrages. C'est qu'à cette époque Michel-Ange n'était encore que sculpteur, à proprement parler, c'est que ce groupe était, dans le fait, le second de ses grands ouvrages.

L'état de la sculpture présentait alors fort peu de points de parallèle. Un groupe tel que celui-là et terminé avec un soin extrême, dut produire un grand effet. Aujourd'hui, sans doute, on y exigerait plus d'expression dans le visage de la Vierge, un parti de draperies mieux ordonnées, moins de maigreur dans le corps du Christ. Mais il est aussi un destin particulier pour les œuvres de l'art, et ce destin de renommée dépend tantôt de la disette d'artistes, tantôt de leur multiplicité et de leur surabondance. Ce qui prouve, au reste, le succès du groupe de la Pitié, c'est le nombre des répétitions ou copies qui en furent faites. Il en fut fondu une en bronze, pour l'église de *St.-Andrea della valle.* Nanni di Baccio Bigio en exécuta une copie en marbre pour l'église de l'*Anima*, et celle de *San-Spirito*, à Florence, en possède une autre copie, de même matière, faite par Jean *Cecco Bigio.*

Ce groupe, placé originairement dans l'ancien

(1) Condivi, page 14, § XX.

St-Pierre, l'a été dans la nouvelle Basilique, où il surmonte l'autel de la première chapelle en entrant, à main droite. Allant un jour visiter son ouvrage dans le premier local qu'il occupa, Michel-Ange entendit quelques Milanais qui, discourant entre eux, attribuaient l'exécution de ce groupe à un certain Gobbo, leur concitoyen. Il garda le silence, s'enferma la nuit dans la chapelle, et grava son nom en grandes lettres, comme cela se voit aujourd'hui, sur la ceinture de la Vierge. C'est la seule fois qu'il ait dans ses ouvrages usé de cette pratique.

Statue colossale du David.

Le succès de ce groupe avait augmenté dans Florence le renom de Michel-Ange. Bientôt les amis qu'il avait dans cette ville lui firent savoir que l'on s'y occupait du choix d'un homme capable de tirer parti d'un énorme bloc de marbre, qu'on avait eu la maladresse de confier à l'incapacité d'un certain Simon de Fiesole, ignorant ouvrier, qui avait dû renoncer au projet d'en faire un David colossal. Le gonfalonier Pierre Soderini cherchait un homme capable de réparer les maladresses du premier travail. Il balançait dans son choix entre Léonard de Vinci et Andrea Contucci. Michel-Ange se présenta, et se porta fort d'extraire du bloc la figure demandée, sans qu'il fût besoin d'un seul morceau de rapport. Il obtint l'entreprise et réussit à vaincre les difficultés occasionées par la maladresse de Simon. La figure indique à peine par un

accessoire la raison qui la fait appeler David. Elle ne présente aucune action. Le personnage est droit, sans draperie, sans mouvement. On dirait une de ces figures insignifiantes que dans les écoles de dessin on appelle *académiques.*

Il serait injuste de rendre Michel-Ange responsable de cette absence d'intérêt. Il ne s'était chargé que de réduire à un ensemble correct, et sans y rapporter de matière nouvelle, la masse du marbre mal ébauchée, dont avait désespéré son ignorant prédécesseur. Du reste, quoiqu'il n'y ait rien là qui ne puisse paraître au dessous de la renommée de Michel-Ange, l'ouvrage correct et bien travaillé qui redonna l'existence à ce colosse avorté, produisit beaucoup d'effet, à une époque où l'absence de tout grand ouvrage en sculpture devait faire regarder comme merveilleuse, une statue de dix pieds de hauteur, d'un seul morceau en marbre. Le port et l'érection de ce colosse sur la place du Palais vieux, où on la voit encore, devint un événement dont l'histoire du temps a décrit les circonstances.

Le colosse arrivé à la place qu'il occupe, Michel-Ange avait fait élever un échafaud volant, pour pouvoir y faire de ces petits remaniements que nécessite ordinairement, surtout dans le travail du marbre, un changement d'aspect et de position. On raconte que le gonfalonier Pierre Soderini s'y étant transporté, lorsque Michel-Ange s'occupait à de certaines retouches, et regardant de près

l'ouvrage de bas en haut, se mit à critiquer la grosseur du nez. L'artiste parut se mettre en devoir d'y retoucher, mais remplissant sa main de poussière de marbre, il fit semblant de travailler d'une main, lorsque de l'autre il laissait tomber sur son critique la poussière qui semblait provenir du nouveau travail. Que vous semble maintenant? lui demanda Michel-Ange. *Assez, assez,* lui dit Soderini, *vous lui avez donné la vie.*

Il ne faut pas douter qu'à l'époque où Florence voyait, pour la première fois, un grand ouvrage de cette sorte et de cette importance en marbre, l'enthousiasme de l'admiration dut se manifester à un degré, dont la suite des temps et l'effet des parallèles de l'antiquité devaient le faire déchoir de plus en plus. Vasari lui-même dut à sa passion pour Michel-l'Ange de partager un enthousiasme dont il n'existe plus aujourd'hui que le souvenir.

Nous ne pouvons certainement pas refuser à l'ouvrage, qui ne fut, avant tout, qu'une difficulté vaincue, et le redressement d'une lourde erreur, le mérite de présenter un ensemble régulier, et une certaine élégance de formes. Mais il y a loin de là à l'hyperbole de ceux [1] qui ont prétendu l'égaler aux plus hardis colosses de l'antiquité, tels que ceux de *Monte-Cavallo.* Une semblable comparaison ne prouve autre chose, de la part de ceux

[1] *Voyez* Vasari, page 179.

qui se la sont permise, que l'ignorance ou l'oubli du grand principe de caractère, de formes et d'imitation de la nature, et dont les types étaient alors totalement ignorés de Michel-Ange lui-même.

L'effet progressif de cette révélation et de la critique du goût devenue générale, a produit, à l'égard de cette figure, un effet tellement divers, qu'elle ne sert plus aujourd'hui que de module, propre à mesurer la distance que Michel-Ange lui-même a établie, entre cet ouvrage, et ceux qui l'ont suivi en tout genre.

Divers ouvrages plus ou moins terminés.

Ce difficultueux travail fut largement payé à Michel-Ange par Soderini, et la renommée d'un semblable succès lui procura l'exécution de plus d'un morceau de sculpture, soit en marbre, soit en bronze, mais dont il ne reste plus que de vagues et stériles notions. Quelques uns de ces ouvrages restèrent sans être entièrement terminés.

De ce nombre fut une Vierge avec l'enfant Jésus, sujet agréablement composé, sauf la disposition assez bizarre des plis de la draperie. Il faut dire, en effet, que n'ayant point connu le système de draperies des anciens, dans ses premières années, ou n'en ayant vu qu'un très-petit nombre, il n'avait pu prendre conseil, en ce genre, que des caprices de son goût; et c'est ce qu'entre autres exemples, nous démontre le jeu bizarre de l'ajustement et des détails de plis, dans le groupe dont nous parlons, et que l'on voit à Florence, ornement de la

chapelle qui renferme les célèbres tombeaux de Julien et de Laurent de Médicis.

On rapporte à cette époque le groupe alors ébauché, et resté depuis dans le même état, d'une Pitié, ou d'une Déposition de croix, ouvrage placé derrière le maître-autel de l'église de *Santa Maria del fiore*.

Vasari cite, à la suite de ces travaux de Michel-Ange, l'exécution d'un tableau circulaire que lui avait commandé un riche amateur de ses amis, nommé *Angelo Doni*, citoyen de Florence. Il y peignit une sainte famille, dont la composition assez heureuse montre la Vierge à genoux, tenant son fils entre ses bras, et le présentant à saint Joseph. Le champ du tableau est orné de petits anges nus, et vus dans toutes sortes de positions. C'est aujourd'hui une des meilleures peintures à l'huile (si elle n'est pas toutefois la seule) de Michel-Ange, qui méprisait singulièrement ce genre de peindre. Ce tableau terminé, il l'envoya à *Angelo Doni*, avec un billet portant qu'il avait à payer la somme de 70 ducats. Celui-ci trouvant la somme un peu forte, lui fit porter celle de 40 ducats; Michel-Ange, nous dit Vasari, les lui renvoya, en lui faisant savoir qu'il eût à lui en payer 100, ou à lui renvoyer l'ouvrage. *Doni* voulut pactiser pour la somme de 70. Michel-Ange se fit un jeu de ce débat, et finit par doubler la somme offerte; il demanda et obtint celle de 170 ducats. Quelques uns ont fort natu-

rellement, ce semble, blâmé un tel procédé de la part de Michel-Ange. D'autres y voient, ou veulent y voir une manière d'apprendre aux amateurs de son temps et des temps futurs, à mieux priser les ouvrages du génie. Le lecteur en croira ce qu'il voudra.

Carton célèbre de Michel-Ange.

A cette époque, Michel-Ange acquérait de plus en plus le droit de mettre un très-haut prix à ses productions. C'était le temps où Léonard de Vinci s'occupait du carton, d'après lequel il était chargé de peindre, dans un des grands côtés de la salle du conseil, une scène représentant un combat de cavalerie. Le gonfalonier Soderini venait de prendre une haute idée du talent de Michel-Ange. On savait qu'il avait fait de profondes études de dessin, et déja sa renommée n'avait plus de rivalité à craindre. Soderini ne crut pouvoir mieux faire que de mettre son talent en concurrence avec celui de Léonard, et il lui confia pour être peinte à fresque la partie de la salle du conseil, faisant pendant à celle dont on a parlé.

Il paraît qu'alors ceux qui ordonnaient des ouvrages pour les monuments publics, ne s'ingéraient point à prescrire aux artistes les sujets qu'ils auraient à traiter. Michel-Ange en choisit un, conforme à la fois au genre de son talent et à l'histoire récente de la guerre de Pise. Habile dans le dessin du nu, il fit choix d'un trait de cette guerre, qui put le mettre à portée de montrer la science extra-

ordinaire du corps humain, que ses profondes études d'anatomie lui avaient fait acquérir.

La peinture à fresque exige, comme l'on sait, avant de pouvoir être exécutée sur l'enduit encore frais d'un mur, que le peintre trace sur des morceaux de papier très-forts, qui peuvent se désunir, ou se rassembler à volonté, pour l'exécution sur le mur, l'ensemble et chacune des parties de sa composition. Cela répond, dans son genre, au modèle que le sculpteur fait en argile, et qu'il transporte après en marbre. C'est cette opération qui donna naissance à l'ouvrage devenu si célèbre, qu'on appèlle le Carton de Michel-Ange.

Un léger incident de la guerre entre Pise et Florence fixa son choix. Il était arrivé que les Pisans, pour faire une sortie, avaient profité d'un moment où les soldats de l'armée florentine se baignaient dans l'Arno. L'ennemi se montre à l'improviste. Mais aussitôt le rappel est battu. La trompette a donné le signal de l'alarme. A l'instant la rive escarpée du fleuve est escaladée par les baigneurs. On voit les uns se vêtir à la hâte, d'autres sortent de l'eau, quelques uns tendent les mains aux plus tardifs pour les aider à gagner terre. On devine aisément quels motifs heureux se présentent au dessinateur, et Michel-Ange, tout en traitant ce sujet avec les vérités de l'intérêt qu'il devait produire, y trouva, et en quelque sorte sans paraître les avoir cherchées, les positions les plus heureuses, les atti-

tudes les plus propres soit à expliquer aux yeux la crise qu'il fallait rendre, soit à développer, sous toutes sortes d'aspects, dans les nus de ses personnages, la science prodigieuse du corps humain, dont, jusqu'à lui, aucun artiste n'avait soupçonné toute l'étendue.

Jusqu'alors la véritable science, considérée sous ce grand point de vue, n'avait encore été ni professée, ni, on peut le dire, soupçonnée. Depuis deux siècles, les sujets religieux, presque seuls, avaient occupé le pinceau ou le ciseau des artistes. Si quelques personnages historiques avaient pu faire, parfois, diversion aux habitudes des artistes, la routine établie les avait travestis sous les costumes habituels et les vêtements des ordres monastiques. Déja quelques exceptions avaient paru. Déja quelques statues nues de Donatello avaient paru déroger aux routines établies. La peinture aussi, dans les premières années de Michel-Ange, avait commencé de prendre un nouvel essor, mais l'étude du nu ne faisait pas encore le fond de l'enseignement de l'art.

Qu'on juge de l'étonnement que dut produire cette vaste page, d'une composition toute formée de figures nues, dans toutes les variétés d'attitudes, de mouvements, de natures diverses, rendues et développées en grand, au simple trait de crayon noir, rehaussées seulement de quelques clairs. Ce fut une révélation subite. Aucun ouvrage, on doit

le dire, n'a eu autant de célébrité dans le domaine de l'art, ou, si l'on veut, dans le monde des artistes. Aucun œuvre du dessin, entendu comme science d'imitation du corps humain, n'a pu même l'égaler depuis.

Lorsqu'il parut, il devint et resta pendant quelque temps le point de réunion de tous les étudiants. Dans ce nombre on cite presque tous ceux qui, depuis, se firent un nom. Ainsi trouvons-nous sur cette liste les noms de San Gallo, de Ridolfo Grillandaio, François Granaccio, Baccio Bandinelli, Andrea del Sarto, Francia Bigio, Jacques Sansovino, Il Rosso, Lorenzetto, Perino del Vaga, Raphael Sanzio lui-même, plus jeune de 9 à 10 ans que Michel-Ange [1].

Devenu donc, si l'on peut dire, une sorte d'école nouvelle du dessin, ce carton fut porté dans la grande salle du palais de Médicis, avant d'avoir été entièrement terminé dans certains détails d'exécution. Car bien que toutes les figures eussent été rendues, dans les traits de leurs formes et de leurs contours, il faut se les représenter rehaussées, ou devant l'être toutes, de masses d'ombres et de clairs *(in varie materie abozzato, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato, e con biecca lumegiato)* [2].

[1] Vasari, tome VI, page 184.
[2] Vasari, tome VI, page 183.

Deux fatalités semblèrent s'être réunies pour conspirer la perte de ce chef-d'œuvre; son premier malheur fut de n'avoir pu remplir sa destination, qui était de servir à l'exécution de la peinture, dont il ne devait être, à proprement parler, que le modèle; le second fut d'avoir péri dans les troubles populaires de Florence, en 1512[1].

Selon Vasari, Baccio Bandinelli, profitant de cet état de confusion, se serait introduit dans le local où était le carton, l'aurait déchiré, et s'en serait approprié les morceaux. Toutefois on a observé que Condivi n'ayant rien dit de semblable dans sa vie de Michel-Ange, rien ne saurait être prouvé à cet égard. Ce qui l'est, c'est que le carton ne fut que trop réellement détruit, et que pendant quelque temps il en circula des morceaux en différents endroits.

Ce furent probablement quelques uns de ces fragments qui, dans la suite, auront été gravés par Marc-Antoine, sur les deux planches dont on désigne les sujets sous le nom *des Grimpeurs*, nom donné originairement à certaines des figures représentées dans la composition générale, comme sortant du fleuve, et grimpant sur la rive escarpée.

Une note de Vasari[2] et un renseignement des

[1] Vasari, tome V, page 62.
[2] *Ibid*, page 185.

Lettere pittoriche [1] nous apprennent que plusieurs de ces fragments avaient existé à Mantoue. Mais on ne sait ce qu'ils sont devenus. Pendant fort long-temps, on n'eut d'autre connaissance de ce grand ouvrage, que celle de ses deux fragments gravés par Marc-Antoine.

Depuis peu d'années (en 1808) il a paru à Londres la gravure d'un ensemble des figures du célèbre carton, au nombre de vingt personnages formant un tout qui ne peut être que l'exacte et complète répétition, tout au moins, du principal de la composition. Si l'on cherche sur le dessin qui a servi de modèle au graveur Schiavonetti, à évaluer la mesure du carton, en longueur et en hauteur, d'après la dimension présumable de six pieds de proportion dans les figures, l'original aura dû avoir au moins, de 18 à 20 pieds de long, sur 12 en hauteur. On peut d'après cela présumer que le dessin, d'après lequel la gravure a été faite à Londres, comprend la totalité du carton original, sauf peut-être quelques additions de fonds ou de lointain.

La gravure dont nous parlons, malgré les mots de *Michel-Angelo pinxit* (peint par Michel-Ange), ne saurait être d'aucune autorité, puisque le dessin original du carton ne fut jamais exécuté en peinture. La planche n'est et n'a pu être qu'une

[1] Tome III, n° 149.

répétition d'un petit dessin précieusement fait d'après le carton original. Tant d'artistes le dessinèrent, en tout ou en partie, que plus d'une copie, en petit, de son ensemble, a dû se conserver, et l'on sait que Londres possède une grande quantité de dessins précieux en tout genre.

Celui-ci suffit donc pour nous donner l'idée la plus exacte de la composition de Michel-Ange, du choix qu'il avait dû faire de ce sujet, selon les intérêts de son talent et de son habileté dans la science du nu. On peut également s'y expliquer, par l'effet de la nouveauté d'un semblable ouvrage, la révolution qu'il dut produire sur le goût, et le genre de dessin des artistes de cette époque.

Il n'en faut pas douter; lorsqu'on se représente le style de dessin, si l'on peut dire rectiligne, de presque toutes les figures; la bonhomie des compositions de personnages rangés habituellement, ce qu'on appelle en ordre de procession; l'ignorance de l'anatomie, et par conséquent la timidité d'imitation du corps humain, ce dut être une nouveauté très-surprenante, qu'une composition pleine de diversité dans ses plans et ses aspects, qu'une réunion de figures nues, et de corps développés dans toutes les sortes de positions, par la hardiesse de la science myologique.

On ne doit donc plus s'étonner du prodigieux effet que fit cet ouvrage, de la révolution que lui

dut la peinture moderne, et du haut renom qu'en acquit le talent de Michel-Ange.

Du Mausolée de Jules II.

Sa réputation, comme on l'a vu, était déja faite à Rome, par les deux ouvrages de sculpture qu'il y avait précédemment exécutés. Mais la renommée du célèbre carton venait de s'y répandre, et avait ajouté à son talent une illustration nouvelle. Vasari donne à entendre que dès la fin de 1503, époque de l'avénement de Jules II au pontificat[1], Michel-Ange aurait été mandé à Rome par ce pontife. Ici la précision des dates nous manque pour rendre un compte fidèle de la concordance des années avec celle des ouvrages. Jules II, à peine élu, entreprit diverses guerres contre les usurpateurs des domaines de l'Église. Eut-il alors le loisir de se livrer aux projets qu'il entreprit par la suite, lorsqu'il put jouir tranquillement des succès dus à sa prodigieuse activité?

D'assez longs délais eurent lieu, ainsi que nous l'apprend Condivi[2], avant que Jules II eût déterminé l'emploi qu'il voulait faire des talents de Michel-Ange. Ce fut enfin à sa propre gloire qu'il résolut de l'employer comme sculpteur. Or à cette époque le luxe des mausolées, moins en statues qu'en compositions décoratives ou allégoriques, était devenu dans les églises un objet de luxe et de vanité très-remarquable,

[1] Il fut élu le 1er novembre 1503.

[2] Condivi, page 16.

ainsi qu'on l'a déja fait observer plus haut [1]. Mais quant au personnage mort, généralement il était représenté, selon l'usage funéraire de l'exposition publique, étendu avec les costumes de sa dignité, soit sur un lit, soit sur le sarcophage, qui en tenait lieu. Des bas-reliefs religieux, et de nombreux accessoires de baldaquins et d'ornements formaient le principal luxe de ces mausolées.

Ce fut dans ce genre modeste mais fort intéressant de compositions et de motifs d'ornement qu'avaient travaillé depuis long-temps et, avec progression de goût, pendant le 15e siècle, un assez grand nombre d'artistes, moins statuaires proprement dits que sculpteurs, et parmi lesquels s'étaient illustrés à une époque déja reculée, Rossellini, Luca della Robbia, Mino da Fiesole, Benedetto da Mayano, Donatello, Ghiberti, etc. etc. Disons encore que presque tous ces monuments funéraires étaient appliqués aux murs des églises ou des chapelles, moins cependant quelques uns exécutés dans le même ordre d'idées, mais de ronde bosse ou isolés, comme ceux de Saint-Denis près Paris.

Tels étaient donc le genre, le type ou le style, et telle la composition en usage, pour les mausolées, au commencement du seizième siècle, lorsque Jules II chargea Michel-Ange de lui compo-

[1] *Voyez* page 8.

ser et d'exécuter le monument sépulcral qu'il voulait, de son vivant, charger d'apprendre à la postérité quelle avait été sa passion pour la gloire.

Ainsi Michel-Ange, libre de toute sujétion pour l'invention, la disposition et la dépense, ne devait, quant au type de son sujet, et à la mesure de ses combinaisons, recevoir d'autres régulateurs que son propre génie, et l'ambition du pontife. Aucun lieu encore n'était ni destiné, ni indiqué, ni même prévu, pour recevoir le monument. Cette seule circonstance devait procurer à l'artiste la plus entière indépendance.

En un mot, ce que demandait Jules II, c'était quelque chose de grand, et quelque chose de nouveau. Il s'était bien adressé; car Michel-Ange devait devenir inimitable précisément pour n'avoir imité personne. Même chose dut arriver à son projet de mausolée. Ce fut une composition qui, semblable à presque toutes ses productions, ne pouvait avoir eu aucun précédent, et ne devait pas avoir de suivant.

C'était surtout comme sculpteur que Michel-Ange avait été appelé par Jules II, et l'on va voir que dans le monument projeté, bien qu'offrant une masse de construction, ou si l'on veut, d'architecture, on avait eu particulièrement en vue l'emploi de la sculpture.

Il nous est resté de ce grand ensemble un dessin qui, présentant la moitié du monument, nous

permet, vu la conformité nécessaire de la partie correspondante, d'évaluer le nombre et l'espèce de statues qui devaient en composer la totalité.

D'une des deux grandes faces de ce dessin (moyennant l'échelle que nous fournit une des statues en pied, dont nous connaissons la mesure[1]), on peut conclure et la totalité de la composition, et sa décoration, et les différentes dimensions de la masse totale.

Le monument devait donc offrir un massif de construction parallélogramme de trente pieds en longueur, sur quinze de large; sa hauteur, en ajoutant (à celle que nous présente notre dessin) l'amortissement tel que Vasari le décrit, devait être au moins de trente pieds.

La masse générale présente dans sa longueur, une sorte d'ordonnance de pilastres en manière de termes, supportant l'entablement, au-dessus duquel s'élève une espèce de massif, fort en reculée, lequel comprenait l'amortissement, massif surmonté lui-même, d'après la description de Vasari, d'un groupe de figures composant une sorte d'apothéose du pontife.

On devait entrer dans l'intérieur du massif par les deux petits côtés, et on y eût trouvé une espèce de petite rotonde au centre de laquelle devait être placé le véritable sarcophage.

(1) Celle du Muséum du Louvre.

Tout, on l'a déja dit, était disposé dans les intérêts de la sculpture, et il ne devait pas y avoir moins de trente statues, dont seize de la hauteur de sept à huit pieds, huit de la proportion du Moïse, c'est-à-dire, de dix à douze pieds de haut. La mesure des figures du couronnement est inconnue.

Les figures des quatre niches, dont deux à chaque grand côté, devaient, selon le dessin déja cité, représenter des espèces de Victoires ayant à leurs pieds des figures terrassées, destinées, dit-on, à rappeler les provinces subjuguées. Les deux Victoires du côté, le seul que nous montre le dessin qui est sous nos yeux, sont des figures féminines; cependant la statue qu'on voit, et qu'on appelle du nom de *Victoire* à Florence, la seule des quatre qu'ait à peu près terminée Michel-Ange, présente l'image virile d'un guerrier, assis et écrasant son captif; d'où l'on peut inférer que deux de ces groupes représentaient la Victoire, sous des traits féminins, et les deux autres, par des formes masculines.

Statue virile d'une Victoire au mausolée de Jules IIe.

Si nous en croyons certaines figures plus ou moins terminées, qui devaient entrer dans la composition de ce monument abandonné, Michel-Ange aurait formé la résolution d'entreprendre la sculpture de quelqu'une des statues, appartenant à chaque ordre des compositions de la masse générale. Il comptait aussi se partager, dans cette entreprise, entre Rome et Florence, où il avait

l'intention de passer les étés. Ce fut probablement à cela que Florence a dû le groupe dont on vient de parler.

Mais il avait attaqué aussi à Rome, la série des seize prisonniers attachés, dans des positions variées, aux pilastres, ou espèces de termes qui formaient comme l'ordonnance générale du massif. On ignore si ces sortes de captifs étaient des images de guerriers vaincus, ou des emblêmes philosophiques de passions, ou de vices enchaînés. La langue de l'allégorie était alors très-peu perfectionnée, et l'usage, qui seul la rend facilement intelligible, en avait fort peu répandu le cours. Quoi qu'il en soit, deux de ces prisonniers avaient occupé le ciseau de Michel-Ange, et l'on sait qu'un, entre autres, doit être regardé comme entièrement terminé.

Statues de deux captifs au mausolée de Jules II.

A la vue de ces deux figures, on ne peut qu'éprouver de bien légitimes regrets, en pensant que les circonstances détournèrent Michel-Ange de donner suite à cette série des seize grandes statues, dont nous avons indiqué la place, dans le mausolée projeté. L'ouvrage une fois abandonné, Michel-Ange fit présent de ces deux statues à Robert Strozzi, qui les donna au connétable de Montmorenci. Elles furent placées d'abord dans le château d'Écouen, d'où on les transporta à celui de Richelieu. Elles y restèrent long-temps très-inconnues, jusqu'à ce que de nouvelles circon-

stances les ayant fait transporter à Paris, elles prirent place dans une des salles du Louvre, où on les voit aujourd'hui.

De ces deux statues, il en est une qui n'a point été terminée entièrement, surtout dans la tête, dont quelques parties sont encore en ébauche. Il y a un beau mouvement général, et de la hardiesse dans le travail.

Mais il est douteux que, même ayant été terminée complétement, elle eût acquis le mérite de celle dont il me reste à parler, et qui, à bien peu de chose près, c'est-à-dire à l'épaisseur près d'un pied, encore engagé dans la plinthe, a reçu le fini le plus complet, et me paraît devoir être, même sans comparaison, la plus belle figure née sous le ciseau de Michel-Ange.

A l'aspect de cette statue, on prend du goût et du style de la sculpture michel-angesque une tout autre idée que celle dont cette épithète semble devoir produire l'impression. Rien en effet ne peut être conçu dans un système de dessin et de formes plus coulant, et plus éloigné de l'ostentation anatomique. Michel-Ange n'a point composé de statue, ni de figure, dans un principe à la fois plus grand et plus vrai. Il n'en a point terminé avec plus de soin et plus d'amour, avec un dessin plus pur et plus large. Le rendu de la chair y est remarquable. Les proportions y sont grandioses, le travail en est correct. La tête est

pleine de charme et d'expression. Je n'hésiterais point à dire, qu'en fait de figure nue, c'est de beaucoup la plus belle qu'il ait exécutée. Si la partie postérieure n'est pas entièrement achevée (on y voit les traces de la gradine), c'est qu'elle devait être invisible, en tant que destinée à s'adosser contre un des termes en pilastre.

Dans la vérité, excepté le Bacchus dont on a parlé, Michel-Ange n'a réellement point fait de statues destinées par leur position définitive à rester et à être vues dans un état complet d'isolement. Cela se trouvera confirmé par les statues des tombeaux des Médicis, et même par la statue du Moïse, bien que sa destination définitive ait tendu à l'isoler.

Pour dire à l'avance deux mots de cette statue, qui ne fut terminée que 25 ans après, ce fait seul nous prouverait qu'elle avait été commencée, ainsi que nous l'avons déja présumé, comme une de celles qui, au nombre de huit colosses, devaient orner la partie supérieure de l'attique, et comme une sorte de spécimen de cette série de statues. L'ordre des temps, que nous devons suivre, nous force d'en renvoyer la description à l'époque où elle fut terminée[1].

La suite de l'histoire de Michel-Ange nous oblige donc aussi de le suivre, dans les vicissitu-

[1] Voyez dans la suite.

des auxquelles sa carrière fut livrée. L'ardeur qu'il apportait à la grande entreprise dont Jules II l'avait chargé allait toujours croissante, et il paraît[1] qu'il s'était déja livré à l'ébauche de huit statues. La place Saint-Pierre était remplie des blocs de marbre qu'il avait lui-même fait tailler à Carrare. Enfin il fut question de déterminer l'emplacement que devrait occuper le monument.

Changement de résolution.

Le vieux Saint-Pierre ne pouvait lui en offrir un convenable, encore moins, vu sa caducité, un asile durable. Déja en effet, le projet de construire une basilique nouvelle avait occupé le pape Nicolas V, homme à grandes entreprises, savant en architecture, et d'un génie élevé. Il avait même déja fait plus que projeter. Au chevet de la vieille église, on avait commencé, sous son règne, d'élever une partie de ce que les Italiens appellent *la Tribuna*, c'est-à-dire l'hémicycle, ou le rond-point du nouveau monument, dont Bernard *Rossellino* avait donné les dessins. La construction était déja de 4 à 5 pieds hors de terre, quand Nicolas V mourut. Bientôt et le projet et son commencement d'exécution tombèrent dans l'oubli.

Michel-Ange, cherchant donc un emplacement convenable à un projet de mausolée, fait pour être vu de quatre côtés, retrouva *la Tribuna* de Rossellino, dont on aurait pu faire le commencement

[1] Vasari, page 188.

d'une chapelle funéraire isolée, appropriée à sa nouvelle destination, et dont on aurait proportionné les dimensions à la masse du mausolée. Plein de cette heureuse idée il s'empressa d'en donner connaissance au pape, qui lui demanda combien pourrait coûter cette construction. « Cent mille écus, dit Michel-Ange. — Deux cent mille, s'il le faut, » répondit le pape. Sur-le-champ il manda ses deux architectes Julien de San-Gallo et Bramante, pour qu'ils eussent à examiner le local, et lui présenter un projet en conséquence.

Bramante, comme on le dira par la suite encore, ne voyait qu'avec peine ce grand amas de marbres voiturés sur la place Saint-Pierre, et ces grandes dépenses de sculptures, qui devaient contrarier ses propres projets de bâtisse et d'embellissement.

Il arriva donc que le local, germe abandonné d'un beaucoup plus grand projet, fit revivre le souvenir d'un nouveau Saint-Pierre. Il ne fut plus question de la tribune de Nicolas V, que comme d'un point de départ pour en reprendre la suite. Voilà Jules II pris par l'ambition d'être le fondateur du plus grand de tous les monuments. Il consulta les plus habiles architectes de son temps; mais dans le fait il réduisit le concours et son choix entre Julien de San-Gallo et Bramante. Ce dernier l'emporta, et d'un grand nombre de projets qu'il présenta, le pape choisit celui sur lequel l'église de Saint-Pierre fut enfin commencée.

Voilà donc un nouveau sujet de dépenses, et surtout d'ambition pour Jules II. Sans doute, les deux genres de travaux en sculpture et en architecture auraient pu marcher ensemble. Mais il aurait fallu au pape, à la fois, et plus d'argent et moins d'années. On prétend que Bramante, beaucoup meilleur courtisan que Michel-Ange, avait su s'insinuer avec plus de succès dans les bonnes graces du pape, qui le conduisait volontiers avec lui dans ses voyages. Intéressé à profiter de cette faveur, Bramante, voulant pousser avec plus de célérité la construction de Saint-Pierre, et obtenir pour ses travaux la préférence dans la répartition des fonds, sur les travaux du mausolée, ne manquait pas d'insinuer au pape que le dispendieux projet de faire exécuter sa propre sépulture, de son vivant, pouvait être d'un fâcheux augure.

Refroidissement du pape sur l'entreprise du mausolée.

Il paraît que, soit par l'effet de ces insinuations, soit à cause de l'augmentation de dépense, ou pour tout autre motif, il s'était opéré, du moins à l'extérieur, quelque refroidissement chez le pape, à l'égard des travaux du mausolée. Michel-Ange avait ménagé, dès le commencement, un chemin couvert, du Vatican à son atelier, par lequel Jules II venait quelquefois, même plus souvent que l'artiste ne l'eût voulu, visiter et son travail et les progrès de l'ouvrage. Ces visites étaient devenues plus rares, et les époques du paiement s'éloignaient de plus en plus. Cependant le pape avait voulu que pour les be-

soins de fonds, Michel-Ange eût le droit, sans aucune autre démarche, de s'adresser directement à lui.

Or, un nouveau transport de marbres de Carrare pour le mausolée venait d'arriver à *Ripa grande*. Michel-Ange, après avoir veillé à leur décharge, et à leur transport, vint pour en instruire le pape, et en solliciter la somme de leur acquittement. Mais voilà qu'on lui fait quelques difficultés pour l'introduire, le pontife, dit-on, étant gravement occupé pour les affaires de Bologne. De retour chez lui Michel-Ange acquitta les frais de ses propres deniers. Quelques jours après il retourna au palais, et il éprouva le même refus du camérier qui, dit-il, exécutait les ordres qu'on lui avait donnés. « Mais, reprit un évêque là présent, est-ce que tu ne connais pas la personne que tu refuses ?—Je la connais très-bien, mais je suis ici pour exécuter les ordres qu'on me donne, » répondit le camérier.

Cette réponse et ce refus pouvaient, sans doute, s'expliquer par les graves affaires où le pape était engagé, tant se trouvaient alors compliqués les rapports et les mouvements de la guerre et de la politique, dont l'Italie était le théâtre, où le pape jouait un des principaux personnages. D'autre part, il était possible que la nouvelle entreprise de Saint-Pierre, et d'autres causes, eussent obligé le pape à quelque réserve ou à quelque délai, qu'il n'eût pas voulu avouer, dans le paiement des sommes destinées au mausolée.

Quoi qu'il en fût, Michel-Ange interpréta ces deux refus d'entrer, comme étant ou l'effet ou le pronostic d'un refroidissement de la part du pape, sur l'entreprise et l'exécution du mausolée. « Quand le pape aura besoin de moi (dit-il au camérier), vous lui direz que je suis allé ailleurs. « Rentré chez lui, à deux heures de nuit, il donne à ses domestiques l'ordre de vendre tous ses effets aux juifs, et de venir le rejoindre à Florence. Il prend la poste et ne s'arrête que lorsqu'il est parvenu à *Poggibonzi*, sur le domaine des états de Florence et loin du pouvoir pontifical.

Michel-Ange part subitement pour Florence.

A peine arrivé en Toscane, il est joint coup sur coup par cinq courriers du pape, chargés des lettres de sa Sainteté les plus pressantes, et même d'ordres qui lui enjoignaient de retourner à Rome, sous peine d'encourir sa disgrace. Invitations ou menaces, tout fut inutile. On ne put rien obtenir de lui, sinon qu'il écrirait au pape, qu'ayant été traité d'une façon peu convenable, il se croyait délié de l'obligation des travaux du mausolée, et priait sa Sainteté de faire choix d'un autre sculpteur.

Durant un séjour de trois mois qu'alors Michel-Ange fit à Florence, Jules II adressa au sénat trois brefs remplis de menaces, pour en obtenir qu'on forçât le fugitif de retourner à Rome.

Pierre Soderini, alors gonfalonier à vie de la république, avait, dans le temps, laissé contre son gré, partir Michel-Ange. Il désirait le retenir à Florence,

et lui faire terminer cette salle du Conseil à la décoration de laquelle était destiné, pour être peint à fresque, le célèbre carton décrit plus haut. Michel-Ange, de son côté, avait employé ce temps à terminer l'ouvrage, qui reçut alors son exécution définitive et qu'on transporta au palais de Médicis, d'où il fut enlevé pour disparaître sans qu'on sache comment. C'était à l'achèvement de cette belle entreprise que Michel-Ange, d'accord avec Soderini, comptait se livrer.

Cependant le gonfalonier n'osa pas lutter de pouvoir avec Jules II, qui venait d'entrer vainqueur dans Bologne. « Il n'est plus temps [1], dit-il à Michel-« Ange, de lutter contre le pape. Nous ne voulons « pas risquer d'avoir la guerre avec lui, il faut se « disposer à partir. » Pour lui donner plus d'assurance, on l'envoya, comme homme public, avec la qualité d'ambassadeur. Michel-Ange partit pour Bologne; et le cardinal Soderini fut chargé de le présenter lui-même au pape.

« Enfin, » lui dit Jules II, en le regardant d'un œil irrité, « au lieu de venir nous trouver, vous avez « attendu que nous ayons été nous-même vous « chercher : » voulant dire par là que Bologne est plus près de Florence que Rome. Michel-Ange, en posture de suppliant, témoigna des regrets de sa conduite passée, et fut bientôt rétabli dans les

[1] Condivi, § XXX.

bonnes graces du pape, qui lui recommanda de ne point quitter Bologne, avant d'avoir reçu de lui la commission d'un nouvel ouvrage.

Tout ceci se passait en 1506.

Statue colossale en bronze de Jules II, par Michel-Ange.

Peu après le pape commanda à Michel-Ange de faire sa statue colossale, en bronze, dans une hauteur de neuf à dix pieds, pour être placée dans la grande niche du portail de San-Petronio. Nous disons neuf à dix pieds, la statue étant assise; selon Condivi[1], elle aurait eu la proportion de trois figures grandes comme nature (*meglio che tre volte il naturale*). Il paraîtrait alors que supposée en pied, elle aurait eu, ce qui est certain, de 15 à 17 pieds de hauteur.

Michel-Ange se mit promptement à la besogne, et son modèle en terre fut bientôt terminé. Mille ducats avaient été consignés à la banque pour paiement de l'ouvrage. Le pape, avant son départ pour Rome, put en voir, dans l'atelier de l'artiste, le modèle en terre totalement terminé.

Michel-Ange avait représenté le pontife élevant et avançant la main droite, la gauche attendait encore l'emploi qu'on pourrait lui donner. L'artiste proposait de lui faire tenir un livre. « Placez-y plutôt une épée, dit le pape, je ne suis pas un lettré. » Apercevant que la main du bras droit se levait avec fierté, « Mais cette main, continua le pape,

[1] Condivi, page 23.

4.

« donne-t-elle des bénédictions ou des malédic-
« tions? — Saint Père, répondit Michel-Ange, elle
« menace Bologne, et l'avertit de vous être fidèle.»

Le pape retourna bientôt à Rome. Michel-Ange dut encore passer un an à Bologne pour présider aux opérations de la fonte, et vaquer aux travaux que ses suites pouvaient rendre nécessaires, ainsi qu'à la pose de la statue au lieu qu'elle devait occuper. Il ne nous est resté ni dessin, ni mention, ni esquisse de ce grand ouvrage qui, placé dans sa niche, paraît avoir obtenu les éloges des artistes et du public, jusqu'à la révolution qui fit rentrer les Bentivoglio à Bologne. La statue fut alors précipitée de sa niche par le peuple et brisée en morceaux. Ils furent achetés par le duc Alphonse de Ferrare, qui en fit faire une pièce d'artillerie qu'on appela *la Julienne*. La tête de la statue fut seule épargnée alors, il n'en reste plus aujourd'hui la moindre notion.

Le pape n'avait récupéré Bologne qu'en 1506. Les travaux de la statue dont on vient de parler, et de sa fonte, ne purent guère durer moins de deux ans.

Retour de Michel-Ange à Rome en 1508.

Nous devons donc donner l'an 1508 pour date du retour de Michel-Ange à Rome. Sans doute il devait s'attendre à reprendre les travaux abandonnés du grand monument funéraire de Jules II. Les historiens, à cet égard, ne nous rendent aucune raison entièrement satisfaisante de la cessation absolue d'une aussi grande entreprise.

Mais les faits de l'histoire nous l'expliquent avec beaucoup de clarté.

Nous avons déja trouvé Jules II fort refroidi sur la continuation de son tombeau, et nous avons vu Bramante, dirigeant habilement l'activité ambitieuse du pontife vers toutes sortes d'autres entreprises. Le dépit de Michel-Ange, et ce qui en fut la suite, l'ayant éloigné de Rome pendant plus de deux ans, Bramante gagna en crédit sur le pape tout ce que son rival de faveur avait abandonné. Saint-Pierre avait commencé à sortir de terre. Le Vatican s'était agrandi de nouvelles constructions. L'intérieur du palais sollicitait en décorations, des rajeunissements de toute espèce. La gloire de l'initiative de tous ces vastes projets pouvait appartenir à Jules II. Comment toute cette belle perspective n'eût-elle pas effacé dans son esprit le projet d'un tombeau déja abandonné depuis long-temps?

Bramante, homme ambitieux, adroit et habile, espérait bien avoir détruit le crédit de Michel-Ange. Y eut-il aussi dans l'accord de date qu'on va rapporter, un hasard préparé contre le retour de faveur du pape?

Effectivement, au moment du retour, ou à peu près, de Michel-Ange, Bramante fait arriver (1508) le jeune Raphaël, pour décorer l'intérieur des salles du Vatican. Il le présente au pape, qui l'accueille avec beaucoup d'amitié, et qui, bientôt charmé de son talent, veut qu'on efface toutes les peintures précédentes.

Quant à Michel-Ange, Bramante, fidèle à son plan, propose à Jules II de lui faire peindre le vaste local de la chapelle du palais, bâtie par Sixte IV, oncle du pape. La renommée qu'avait acquise le célèbre carton, destiné à être peint à fresque, ôtait à Michel-Ange la ressource de protester de son incapacité dans l'art de peindre. Si les circonstances ne s'étaient pas opposées à l'exécution par la peinture, du carton de la salle du Conseil, Michel-Ange l'aurait réalisé en couleurs. Pourquoi n'en ferait-il pas autant pour la chapelle Sixtine?

A cela près donc des ressorts secrets, s'il y en eut, qui purent porter Bramante à empêcher l'achèvement du tombeau, pour appliquer Michel-Ange à la décoration de la chapelle Sixtine, il faut convenir qu'en compensation de ce que la sculpture a dû perdre, par l'abandon du projet de mausolée, l'art a trouvé un grand dédommagement dans les inventions jusqu'alors inconnues, d'un monument qui n'a point eu de rivalité en son genre. Si même il était permis de croire que Bramante avait deviné la spécialité du génie de son rival pour cette entreprise, il faudrait lui savoir gré de la violence qu'il aurait engagé le pape à exercer, pour vaincre les résistances de Michel-Ange. En vain s'excusait-il sur son ignorance de la fresque, et de la pratique des couleurs, pour renvoyer l'ouvrage à Raphaël, Jules II demeura inflexible.

Michel-Ange entreprend les peintures de la chapelle Sixtine.

Bramante reçut l'ordre de faire les échafauds

nécessaires aux opérations du peintre, et surtout à la peinture du grand plafond de la chapelle. Il voulait procéder à l'érection du plancher nécessaire, au moyen de cordages, qui auraient passé par des trous pratiqués dans la voûte de la chapelle. « Mais, lui demanda Michel-Ange, l'ouvrage une fois terminé, comment bouchera-t-on, dans l'intérieur, les trous de la voûte? — On y pourvoira, » repartit Bramante, qui ne croyait pas que l'on pût procéder autrement. Michel-Ange crut voir là ou un défaut de savoir, ou un manque d'intérêt de la part de l'architecte. Ce petit débat parvint à la connaissance du pape, qui chargea Michel-Ange d'être lui-même le constructeur de son échafaud; ce qu'il fit au moyen de contre-fiches isolées des murs avec d'autres procédés, qui furent dorénavant employés, et par Bramante lui-même, dans toutes les grandes constructions de voûtes. Condivi rapporte à ce sujet que Michel-Ange fit vendre tous les équipages de cordages, commandés par Bramante, au profit du pauvre charpentier de l'échafaud, et que le produit fournit une dot à deux de ses filles.

Contraint définitivement de se livrer à l'immense travail de la chapelle Sixtine, Michel-Ange entreprit l'exécution des cartons, c'est-à-dire des dessins, de figures et de sujets à reproduire par la peinture à fresque, sur les enduits de la construction. Le résultat de ce grand travail, qui est à la peinture ce que sont à la sculpture les modèles en

terre, étant terminé, le pape, sur l'estimation faite par Julien de San Gallo, fit marché avec Michel-Ange pour la somme de quinze mille ducats [1]. Il s'agissait maintenant de procéder à l'exécution de la fresque.

Jusqu'alors Michel-Ange avait très-peu pratiqué la peinture et ses procédés divers. Nous n'avons eu en effet à citer de lui jusqu'ici que de légers essais de son premier âge à l'école de Grillandaio, une plus Sainte Famille, dont nous avons parlé, et qu'on voit à la galerie de Florence. Depuis, jusqu'au moment actuel, nous ne trouvons rien à citer. La sculpture, on l'a suffisamment montré, l'avait constamment occupé. La seule diversion qu'il eût faite à ce genre de travaux, avait été l'entreprise du célèbre carton décrit plus haut. Mais ce carton, comme le nom seul l'indique, n'avait encore été qu'un dessin au crayon noir (ou avec toute autre substance monochrome) rehaussé par des teintes de blanc.

Michel-Ange se jugeait lui-même, en peinture, comme simple dessinateur. Que n'aurait-il pas été, si d'autres circonstances s'étaient présentées plus tôt à lui ?

Forcé maintenant de revêtir ses nouvelles inventions au trait, des couleurs de la peinture, et par un mode de peindre qu'il n'avait pas encore eu

[1] Vasari, page 189.

l'occasion de pratiquer, il fit venir de Florence plusieurs peintres exercés à ce genre d'ouvrage, pour lui en montrer les procédés. Peu content de leur exécution, se trouvant suffisamment au fait, étant d'ailleurs de ceux qui devinent ce qu'ils veulent apprendre, il s'aperçut que leurs leçons lui étaient désormais inutiles. Après donc les avoir remerciés, il jeta à bas toute leur besogne et se mit à la recommencer.

Dès lors il s'enferma de manière à ne se laisser voir de personne. Nul effectivement ne fut, pendant très-long-temps, admis dans l'enceinte de ses travaux. Il avait eu plus d'une raison d'éviter des communications indiscrètes. Par exemple, à une époque déja un peu avancée de son travail, il s'était aperçu qu'en quelques endroits, surtout ceux du nord, la fresque contractait un peu de moisissure, ce qui le désespérait. Mais l'architecte Julien de San Gallo qu'il consulta lui apprit que cela était dû à la nature de la chaux de Rome, qui, faite avec la pierre appelée *travertino*, séchait lentement, et produisait cet effet, tant que l'enduit était humide, mais que le mal disparaîtrait à mesure de la dessiccation. Michel-Ange rassuré continua son travail, et le porta jusqu'à la moitié de la longeur de la voûte, c'est-à-dire de la chapelle.

Le pape avait suivi jusqu'alors les progrès du travail, en montant sur l'échafaud de charpente, par un petit escalier que Michel-Ange lui avait

préparé. Dès qu'il vit la décoration des voûtes de la chapelle parvenue à la moitié de tout l'espace, il voulut en faire jouir le public, et il fit enlever l'échafaudage de cette partie.

Rome entière se porta à la chapelle Sixtine, et l'on croira sans peine l'effet prodigieux que produisit, à cette époque, moins encore la grandeur des idées du peintre, que la grandeur de formes, de dessin, de composition, et d'effet, comparée à la timidité, à l'uniformité, à la petitesse du style d'imitation des maîtres de ce temps. On peut encore aujourd'hui vérifier l'effet de ce contraste. On sait que toute la partie inférieure de la chapelle Sixtine, jusqu'à la corniche, d'où part le travail de Michel-Ange, avait été, et on la voit encore aujourd'hui, décorée par des pentes de draperies peintes, au-dessus desquelles règne une suite de peintures faites par les maîtres de l'école précédente, tels que Luca Signorelli, Pierre Perugin, Sandro Botticelli, Cosimo Roselli, Dominique Grillandaio. Ce parallèle facile qu'on faisait alors, offrait, comme il le présente encore aujourd'hui, un intervalle franchi, qu'on croirait avoir été de plus d'un siècle. Nous rendrons compte, dans la seconde partie de cette histoire, des véritables causes qui avaient dû produire cette sorte de phénomène [1].

[1] Voyez la seconde partie.

Il paraît que Bramante aurait désiré faire partager à Raphaël, son parent, l'avantage d'un semblable parallèle avec les maîtres ses prédécesseurs. Ce parallèle, quoique sous un autre point de vue, aurait produit le même effet. Les récits contemporains s'accordent assez sur le fait de cette sollicitation de la part de Bramante, et le peu de concorde qui régnait entre lui et Michel-Ange peut donner quelque crédit à cette prétention. Il paraît en effet qu'elle parvint jusqu'au pape, qui la repoussa.

Michel-Ange eut ordre de continuer la peinture de la seconde moitié de la chapelle Sixtine, et il termina tout l'ouvrage dans l'espace de vingt mois, sans aucun aide, dit-on [1], et sans même employer un ouvrier pour broyer ses couleurs. Nous sommes obligés de croire qu'il y a là-dessus une exagération d'autant plus ridicule, que rien ne pouvait alors motiver un tel excès. Est-il vraisemblable que toujours pressé par le pape impatient de voir l'achèvement de l'entreprise, Michel-Ange, largement rétribué, se serait refusé tous les secours matériels qu'exigent de semblables travaux, et se serait, sans cause aucune, privé d'une multitude de moyens auxiliaires, qui l'auraient mis à même de seconder l'impatience du pape? Nous lisons en effet qu'il se plaignait de cette impatience. Elle fut telle,

[1] *Voyez* Vasari et Condivi.

dit-on, qu'il ne put donner à son ouvrage tout le fini qu'il aurait désiré.

En effet, il y a pour tout ouvrage, surtout du genre de celui-ci, des motifs de retouches sans nombre. Par exemple, Michel-Ange aurait désiré y introduire quelques raccordements, *à sec*, comme l'avaient pratiqué ses prédécesseurs, dans les peintures du bas de la chapelle, dont on a nommé plus haut les auteurs. On y voit encore aujourd'hui les champs, les draperies et certains fonds enrichis par des couleurs d'outremer, et quelques détails de dorure. Jules II, par le rapprochement naturel des peintures d'en bas avec celles de la voûte, témoignait à Michel-Ange que, faute de ces enjolivements de dorure, les ouvrages supérieurs paraissaient pauvres. « Saint Père, ré-« pondit-il, les hommes que j'ai peints là haut, « ne portaient point d'or dans leur temps ; ce ne « furent point des riches, mais de saints person-« nages, qui méprisaient les richesses. »

L'impatience du pape allant toujours croissante, il lui demanda un jour quand enfin il aurait terminé. « Quand je serai satisfait de mon travail, » répondit Michel-Ange.—« Et nous, reprit le pape, « nous voulons aussi être satisfait, et l'être promp-« tement, que sinon..... » Michel-Ange ne voulut pas s'en faire dire davantage. Il ordonna sur-le-champ de démonter les échafauds, toute la chapelle fut découverte et débarrassée, dès le matin

de la fête de la Toussaint (1er nov. 1512), et le pape y tint *chapelle* le même jour, avec un grand concours de monde.

L'ouvrage donc demeura finalement sans aucune retouche, ni aucun complément d'ornements accessoires. La nécessité très-prolongée où s'était trouvé Michel-Ange d'avoir, pendant le temps de son travail, les yeux portés en haut, fit contracter à son organe visuel une telle habitude de cette direction, qu'encore plus de deux mois après, il ne pouvait ni regarder un dessin, ni lire une lettre sans élever l'objet au-dessus de sa tête.

De la difficulté de décrire les peintures de la chapelle Sixtine.

Les peintures de Michel-Ange, dans la région supérieure de la chapelle Sixtine, offrent à tous les genres de critique pittoresque, le champ certainement le plus vaste qu'il y ait. Aucun autre ne présente, dans une telle étendue, une aussi grande variété d'objets, susceptibles d'autant d'observations diverses, soit sous le rapport de l'époque, soit sous celui d'une originalité, dont le caractère particulier fut de n'avoir pu trouver d'imitateur.

Si, comme on vient de le dire, l'exécution des sujets tracés dans les sommités de cette grande voûte n'avait pu avoir lieu qu'aux dépens d'une contraction pénible dans l'organe visuel du peintre, ne semblerait-il pas que sous un autre aspect, c'est-à-dire l'aspect moral, la critique, cet œil de l'esprit, aurait aussi eu besoin d'un effort extraordinaire, pour soumettre les colossales inventions

de cette épopée, restée seule de ce genre, à la mesure des jugements ordinaires du sentiment et du goût?

On doit observer, en effet, que même le burin des graveurs s'est rarement exercé sur le plus grand nombre des inventions de Michel-Ange, soit que leur situation, dans les espaces qu'elles occupent, en rende la traduction difficile, soit que détachées de leur ensemble, elles perdent la plus grande partie de leur valeur, soit qu'il y manque généralement cet attrait de grace et de beauté sensuelle qui captive les yeux.

C'est particulièrement à quelques figures colossales des prophètes et des sibylles dans les pendentifs, que les copistes se sont adressés, et elles sont, avec deux ou trois sujets de la voûte, les seuls objets auxquels s'applique l'opinion générale sur la puissance du génie de Michel-Ange. Quant au reste des points de vue critiques, un tel respect s'est perpétué sur cet ouvrage, qui n'eut dans le fait ni antécédent ni suivant, dans son genre, que personne, à ma connaissance, n'a entrepris de le juger, ou de mettre les critiques à même d'y apprécier, soit le génie qui l'a conçu, soit les résultats de ses conceptions, dans leur ensemble idéalement considéré.

J'entends ici par ce dernier mot, non l'énumération ou la collection des sujets imaginés, des objets représentés, ou des détails qui ne s'adres-

sent qu'aux yeux, mais bien la nature spéciale du goût de tous ces objets, du style de leur imitation, du genre de leur caractère, du système de leur composition, c'est-à-dire l'analyse même du talent et du génie de Michel-Ange, expliquée par les causes qui ont produit son originalité, ou celles qui l'empêchèrent de trouver ni suivant ni imitateur.

Ayant donc divisé, comme nous l'avons déja dit, en deux parties distinctes l'histoire de Michel-Ange, considéré 1° dans tous ses ouvrages en chaque genre, 2° dans les causes qui peuvent faire connaître l'auteur par ses œuvres, et ensuite le caractère des œuvres, par celui de leur auteur, il est facile de comprendre que les considérations de cette dernière critique, susceptibles de produire un ouvrage à part, interrompraient par trop la suite historique des travaux qu'il faut parcourir.

Nous bornerons donc, dans cette première partie, la critique et l'analyse des voûtes de la chapelle Sixtine aux simples descriptions des sujets et de leurs compositions, envisagées sous les rapports de l'art. Nous réservons à la seconde partie le développement moral de cette extraordinaire originalité, qui fut, dans cet ouvrage comme dans tous les autres, le caractère particulier de Michel-Ange.

Description des sujets de peinture dans les voûtes de la chapelle Sixtine.

Les chapelles, quant à leur forme, leur construction, et surtout leur dimension, comportent

de nombreuses différences. Il est des chapelles dans les palais des princes, qui sont, quant à leur dimension, de petites églises. Or telle est celle que le pape Sixte IV avait fait construire dans le Vatican. Mais il n'avait pas assez vécu pour en terminer la décoration intérieure. Sa partie inférieure seule avait été ornée de tableaux exécutés par les maîtres alors en crédit, et dont nous avons rapporté les noms (ci-dessus page 58).

Ces peintures existent encore aujourd'hui, et c'est là que se trouve la pleine démonstration de ce que le discours a beaucoup de peine à rendre intelligible à l'esprit. Je veux parler de cette distance inappréciable, qui sépare le talent de Michel-Ange du talent de tous ses prédécesseurs, non seulement comme les ayant tous dépassés, mais comme s'étant élevé, dans son genre, à une hauteur où il devait rester seul et n'avoir point de suivant.

Tout le reste de cette chapelle, au-dessus de l'entablement des piédroits où repose la retombée des lunettes des voûtes, était resté sans aucune décoration par suite de la mort du pape Sixte IV. Jules II, neveu de ce pontife, forma le projet d'achever la décoration de toutes les sommités de ce grand local, dans sa longueur comme dans ses extrémités.

Michel-Ange fut donc chargé de la décoration de cette partie supérieure.

Le plafond, tant dans sa longueur que dans

tout le reste de son étendue, ne comprenait aucun membre d'architecture, aucun compartiment décoratif. C'est cet espace, en partant du sommet des pieds-droits, que Michel-Ange avait à décorer de ses compositions en peinture. Il éprouva donc le besoin de diversifier toute cette étendue, en y introduisant des compartiments variés, propres à recevoir les trois séries décoratives qui devaient les occuper.

Ainsi, 1° la sommité de la voûte (ou ce qu'il faut en appeler le plafond) fut divisée par Michel-Ange en onze compartiments; 2° les espaces qu'on appelle pendentifs lui présentèrent douze emplacements, pour les figures colossales qu'il y représenta; 3° enfin les parties circulaires inscrites au-dessous, dans les espaces qui surmontent les fenêtres, offrirent encore un dernier champ à une troisième série de sujets moins importants.

Nous allons parcourir les trois genres de ces compositions, en commençant par celles qui décorent les sommités de la voûte.

1er genre de compositions.

A partir du dernier espace, en manière de pendentif, où est représenté le Jonas qui fut le début de Michel-Ange dans ce grand ensemble de décorations, se développe une suite de sujets occupant la longueur du plafond, et séparés entre eux par des compartiments qui font à chaque tableau, comme une sorte d'encadrement.

Le premier est occupé par l'image du Père éternel se balançant dans les airs.

Dans le second, le Père éternel est vu soutenu ou accompagné par de petits anges, et chassant le génie du chaos.

Le sujet du troisième nous fait voir la figure de l'homme créé, mais attendant le mouvement et la vie. Au milieu d'un groupe d'anges apparaît le Père éternel; du bout de son doigt, il a touché l'homme, et l'homme a reçu la connaissance et le sentiment.

Dans le compartiment suivant, on voit Adam endormi; et la femme, qui vient d'être tirée de la côte de l'homme, remerciant son créateur.

Une des plus belles compositions est celle qui vient après; elle se divise en deux sujets. Dans le premier est l'arbre de vie et le serpent à l'entour, présentant le fruit défendu à Ève, qui, assise au bas de l'arbre, l'offre à son époux. La figure d'Ève se fait remarquer par une grace de composition, et un charme de couleur, qu'on n'est pas habitué à trouver dans les peintures de Michel-Ange. L'autre partie du compartiment est occupée par l'ange qui chasse Adam et Ève du paradis terrestre.

Des trois derniers sujets que présentent les trois compartiments suivants de la voûte, il en est un dans lequel on voit les préparatifs d'un sacrifice. Celui qui le suit est occupé par la scène du déluge, et offre une composition très-nombreuse. Le dernier a pour sujet la scène des enfants de Noé, vu ivre

et endormi, et qu'un d'entre eux s'empresse, en le couvrant, de soustraire à la raillerie des autres.

La Genèse, comme on le voit, et comme nous le montrerons encore ailleurs[1], a fourni à Michel-Ange les traits de la série qu'on vient de parcourir. Il n'en est pas ainsi de quatre autres qui occupent les espaces des pendentifs d'angle du plafond, deux à chacune des deux extrémités de la voûte.

Dans un de ces espaces est représenté David terrassant Goliath. Le second a pour double sujet Judith emportant la tête d'Holopherne, et Holopherne vu mort sur son lit. Le troisième emplacement contient la scène nombreuse en figures, où se trouve exprimée la guérison miraculeuse des morsures de serpents, par la vue du serpent d'airain. La quatrième composition est multiple et difficile à comprendre. Si l'on en croit l'explication de Vasari, il faut y voir un trait de l'histoire d'Assuérus, et le supplice d'Aman.

Les sujets qu'on vient de parcourir, sans y mêler aucune réflexion critique, sont, en tant que sujets historiques, de véritables tableaux, et non-seulement les plus grands, mais, on doit le dire, les seuls que Michel-Ange ait traités. On en connaît à peine de lui (mais en beaucoup plus petit) un ou deux; de sorte que, sous le rapport de composition historique ou poétique, on verra, dans la seconde partie

[1] *Voyez* la seconde partie de cette histoire.

5.

de son histoire, qu'il ne saurait soutenir la comparaison avec ceux qui se sont adonnés à la pratique de la peinture à l'huile.

IIe genre de compositions.

C'est dans les espaces des sommités de la chapelle Sixtine, espaces appelés pendentifs, que Michel-Ange dut se trouver véritablement à son aise, pour retracer en caractères gigantesques, les personnages que le merveilleux d'une poésie, non encore traitée par l'art du peintre, lui permettait d'imaginer, sans le secours ou la gêne d'aucune concurrence ni d'aucun préalable. C'était là de ces sujets que le poète latin (dans sa Poétique) aurait détourné l'artiste d'entreprendre, comme étant, en peinture, *ignota indictaque;* mais c'était ceux qui convenaient à Michel-Ange. Ce fut surtout dans les grands personnages de ses pendentifs qu'il eut à déployer ce génie (presque démesuré) pour l'expression de tout ce qui est fort, de ce qui est grand, et peut-être plus que grand. Mais c'est à la seconde partie de son histoire que nous réservons cette discussion critique [1].

Michel-Ange avait à remplir douze de ces espaces appelés pendentifs, et qui offrent autant de compartiments à des figures gigantesques. Il imagina d'y tracer, dans des proportions colossales, douze figures assises, sept masculines et cinq féminines. D'après les noms inscrits au bas de chacune, et qui

[1] *Voyez* la seconde partie.

les désignent, ce sont des prophètes et des sibylles. Les prophètes sont Jérémie, Ézéchiel, Joël, Jonas, Daniel, Isaïe et Zacharie. Les sibylles sont désignées par les épithètes de *Libyca*, *Cumæa*, *Delphica*, *Erythræa*, *Persica*.

Quant à cette sphère tout à fait nouvelle, et dont près de la moitié (autrement dit les sibylles) consiste en personnages imaginaires, auxquels l'art n'avait pu encore affecter ni forme ni caractère spécial, et dont l'autre série, celle des prophètes, n'avait encore reçu de l'art moderne, ni physionomie particulière, ni costumes ou attributs significatifs; ce fut là, on doit le dire, que Michel-Ange se trouva pleinement et spécialement dans son élément.

Or l'élément caractéristique de son génie fut cette originalité qui, dès les premiers pas dans la carrière, n'ayant trouvé personne à suivre, ne devait à son tour trouver aucun suivant. Quel modèle l'artiste aurait-il pu rencontrer pour le caractère de ses sibylles, personnages vraiment imaginaires, conception qu'on peut dire à la lettre, *proles sine matre creata?* Il lui fallut donc en imaginer les types, et les mettre en harmonie avec ceux des prophètes.

Mais la personnification de ces personnages ne put également être inspirée (comme nous le dirons avec plus d'étendue dans la seconde partie) que par la lecture de la Bible et par la hauteur du style des prophètes. C'est en élevant sa pensée dans la région

des livres inspirés, qu'il força son imagination de lui fournir des contre-épreuves de cette grandeur mystérieuse, nécessaire pour mettre hors de toute proportion avec les êtres créés, ces hommes qu'une inspiration surnaturelle avait élevés au-dessus de l'humanité.

Si, comme nous le montrerons encore ailleurs, c'est hors des limites d'une critique ordinaire, qu'il faut chercher la mesure des jugements à porter sur les prophètes de la chapelle Sixtine; si l'on doit avancer qu'ils ne pouvaient trouver de modèles alors, comme depuis ils n'ont pas trouvé d'imitateurs, nous devrons conclure que le peintre est resté là, comme un de ces rares phénomènes qui ne peuvent ni se répéter ni s'expliquer.

IIIe genre de compositions.

Michel-Ange a mis beaucoup d'art dans les divisions des espèces de sujets, qu'il imagina de tracer sur les espaces restés entièrement lisses, depuis les impostes des fenêtres de la chapelle Sixtine, jusqu'au sommet de sa voûte. Il aurait été difficile d'en tirer, pour le but qu'il s'était proposé, un parti plus propre à multiplier, sous chaque espèce de mesure, colossale, naturelle et rapetissée, les diverses séries, plus ou moins significatives, des pratiques décoratives en usage dans l'architecture.

Nous croyons, en effet, qu'on ne peut expliquer autrement que par le génie purement fantastique de l'ornement, tous les personnages d'une plus petite dimension que Michel-Ange s'est plu à tracer

dans les parties circulaires inscrites au-dessus des cintres des fenêtres, et dans l'intérieur des compartiments angulaires de la voûte. Il y a bien, si l'on veut, dans chacun de ces compartiments, une sorte de petit cartel, où on lit des noms qui semblent appartenir à l'ancien Testament. Mais le moindre rapprochement entre ces noms, et les figures des personnages auxquels ils sembleraient devoir appartenir, démontre que ce n'est là qu'une fiction du décorateur. Il suffit d'ailleurs de considérer l'insignifiance des figures qui, deux par deux, occupent les champs circulaires des espaces dont on parle, pour se convaincre qu'il n'y a aucun sujet, aucune action, aucun motif historique ou allégorique à leur demander. Ce sont de simples caprices, plus ou moins diversifiés, de figures vues dans toutes sortes d'attitudes, figures dont Michel-Ange, grace à la facilité de sa plume ou de son crayon, paraît avoir eu un répertoire infini.

Ce que nous disons des figures qui occupent les cintres dont on parle, s'appliquera avec encore bien plus de vérité, à ce nombre infini de figurines, qui, selon les pratiques de l'architecture, trouvent de nombreuses places dans tous ces petits espaces, que forment les parties plus ou moins spacieuses des fonds, sur lesquels se détachent les membres de la construction. Michel-Ange ne paraît pas avoir connu, du moins dans toutes les variétés de ses

nombreux détails, la partie de l'ornement antique dont on traitera par la suite [1].

Mort de Jules II. Avénement de Léon X.

Michel-Ange, délivré enfin des travaux de la chapelle Sixtine, et largement rémunéré par le pape Jules II, eut un instant l'espoir de reprendre les travaux du célèbre mausolée, abandonné depuis si long-temps. Le pape avait déclaré au cardinal *Santi-quatro* et au cardinal *Aginense*, son neveu, que son intention était de le faire terminer même après sa mort; mais qu'il y voulait plus d'économie, par conséquent moins de travail. Michel-Ange se remit à l'ouvrage avec empressement. Il y portait aussi, de son côté, l'extrême désir de sortir enfin d'une entreprise, qui lui avait causé tant de désagréments et de contradictions. Il venait de remettre ensemble tous les dessins et projets de la chapelle sépulcrale destinée à recevoir la masse du monument.

Mais la fortune sembla se faire un nouveau jeu de le contrarier. Jules II mourut le 21 février 1513. Michel-Ange avait alors 39 ans.

Léon X, successeur de Jules II, voulut hériter aussi des fruits du talent de Michel-Ange, en l'employant, au profit de sa gloire personnelle, à de nouvelles entreprises. La grande et belle église de St-Laurent, à Florence, avait été depuis long-temps terminée, hormis son frontispice. Léon X forma le projet de

[1] *Voyez* la seconde partie sur ce point de critique, à l'article Michel-Ange, architecte.

l'élever, et il voulait y employer, avec toute la richesse des marbres, la magnificence d'une composition émanée des premiers talents de l'époque. A cet effet, il conduisit à Florence Michel-Ange et Raphaël.

Aux réclamations des exécuteurs testamentaires de Jules II, Léon X répondait que Michel-Ange aurait toute la facilité de continuer à Florence quelques parties du mausolée. Qui sait, en effet, si l'on n'aura pas dû à ce voyage et au séjour fait alors en cette ville par Michel-Ange, l'exécution de la statue dite de la Victoire terrassant un captif, dont on a parlé plus haut; statue, comme on la vu, destinée au mausolée de Jules II ?

Michel-Ange suivit donc Léon X à Florence, où il proposa un projet de frontispice pour St-Laurent. Le pape mettait la plus haute importance à cette entreprise, et il aurait désiré que le travail pût en être partagé entre plusieurs. On trouve, à cet effet, comme appelés à y concourir, Baccio d'Agnolo, Julien de San Gallo, André et Jacques Sansovino, et Raphaël d'Urbin, que Léon X voulut aussi conduire à Florence pour faire partie du concours qu'il avait en vue.

Mais Michel-Ange n'était pas homme à vouloir ni à pouvoir s'accommoder d'une association, en quelque genre d'ouvrage que ce fût. Bientôt les concurrents se retirèrent, et le pape chargea Michel-Ange d'aller à Carrare, faire exploiter les marbres

nécessaires. A peine arrivé, il apprend que Léon X, sur la nouvelle qu'en Toscane, à Seravezza, on trouvait des marbres aussi beaux que ceux de Carrare, le chargeait d'aller commencer l'exploitation de ces nouvelles carrières.

On ne saurait dire combien Michel-Ange perdit de soins, de peines et surtout d'années, à y faire exploiter des matériaux de tout genre, à y faire travailler des colonnes, à y ouvrir des routes nouvelles, à diriger sur Florence le transport des blocs, soit pour l'exécution de ses propres ouvrages, soit pour la décoration d'un portail qui reste encore à faire.

Généralement on doit reconnaître que le pontificat de Léon X, dans une durée de 8 à 9 années, fut assez stérile pour Michel-Ange. Nonobstant toutefois les temps perdus en recherches étrangères à ses talents, il ne laissa pas de se livrer à plus d'un genre de travaux, en continuant d'anciens ouvrages abandonnés, destinés à devenir pour lui de nouveaux titres de gloire.

C'est bien probablement à cette époque et au séjour que la continuation des travaux délaissés du mausolée de Jules II lui commanda de faire à Rome, qu'il faut rapporter l'espèce de conflit qui eut lieu entre Raphaël et lui.

Débat entre Michel-Ange et Raphaël.

La carrière de ces deux hommes avait été parcourue, par chacun d'eux, d'une manière fort différente. Celle de Raphaël nous offre l'image d'un fleuve tranquille, recueillant sur sa route, dans de

vastes plaines, les nombreux tributs qui le grossissent et accélèrent son cours ininterrompu. L'histoire de Michel-Ange donne l'idée d'un de ces énormes volumes d'eau parcourant des régions irrégulières, et dont la course accélérée par de rapides torrents, ou retardée par d'énormes rochers, finit par franchir tous les obstacles, et n'arrive à la mer, qu'après avoir changé plusieurs fois de nom.

Raphaël ayant pratiqué, avec un succès égal, les deux genres de peinture, celle de la fresque et celle qu'on appelle à l'huile, la première sur mur, la seconde mobile et portative, sur bois et sur toile, il avait dû à cette double pratique, l'avantage de répandre partout le renom de son génie. C'est cette sorte d'avantage que Pline reconnaissait, de son temps, aux peintres de tableaux sur ceux des autres genres de peintures. *Nulla gloria nisi eorum qui tabulas pinxerunt.*

Michel-Ange, comme le prouve toute son histoire, avait fait infiniment peu de tableaux, et ceux en très-petit nombre qu'elle cite, on les désigne la plupart comme peints en détrempe [1]. Nous remarquerons, par la suite, qu'il refusa de peindre le Jugement dernier à l'huile. L'art de la peinture à l'huile (disait-il) n'était qu'un art de femme, bon seulement pour des oisifs et des paresseux : *Arte da donna é da persone agiate ed infingarde.*

[1] Dipinto a tempera, VASARI, page 233.

Sentant donc que la science et la hardiesse de son dessin ne suffisaient pas pour captiver les yeux du plus grand nombre, sans le secours du brillant et de l'harmonie de la couleur, ce fut pour contre-balancer la renommée de Raphaël, qu'il imagina de s'associer le peintre vénitien Sébastien *del Piombo*, qui devrait ajouter le mérite de la peinture à l'huile et de la couleur, aux figures dont lui Michel-Ange ferait le trait. Lui-même, ajoute Vasari[1], qui nous a transmis ce fait, caché à l'ombre d'un tiers (*sotto ombra di terzo*), deviendrait le juge du combat. Ainsi furent exécutées diverses peintures à l'huile qu'on voit à *San Pietro in montorio*. Ainsi le fut le tableau de la résurrection de Lazare, jadis à la galerie du Palais-Royal de Paris, aujourd'hui à Londres, et qui, dans le temps, et après la mort de Raphaël, fut exposé à Rome, dans la salle du consistoire, avec le tableau de la Transfiguration. Le temps n'a fait que ratifier le suffrage qui alors donna le prix à Raphaël.

Construction de la bibliothèque de St.-Laurent.

La mort de Léon X, et l'avénement au pontificat d'Adrien VI, produisirent une sorte d'interrègne dans l'empire des arts. On ne trouve à remplir cette lacune de l'histoire de Michel-Ange, que par quelques continuations de travail à des figures du tombeau de Jules II, qu'il aurait repris dans un court séjour à Florence.

(1) Vasari, Vita di Sebastiano, page 362.

Mais bientôt, la mort d'Adrien VI, l'exaltation d'un autre Médicis (Clément VII), vinrent rendre un peu de mouvement aux arts, et donner quelque suite aux travaux de Michel-Ange.

Il paraît que ce fut vers ce temps, qu'il dut entreprendre à Florence les travaux de la bibliothèque de St-Laurent, et de la belle sacristie de cette église, où depuis, comme on le verra, il eut à placer les deux grands mausolées de Laurent et de Julien de Médicis.

La célèbre bibliothèque de St-Laurent nous paraît avoir été le premier ouvrage d'architecture proprement dite, exécuté par Michel-Ange. Le projet avorté du mausolée de Jules II nous a bien paru offrir une masse de construction soumise à certains rapports architectoniques, dans quelques détails de bases, de profils et de corniches. Rien, toutefois, ne pouvait y exiger, et ne paraît y avoir indiqué ce qu'on appelle un système de proportions, ni un principe imitatif, ni un emploi raisonné de formes, de détails, de membres, de rapports d'ordonnance, soumis à l'intelligence du goût et aux besoins de la solidité.

L'art de bâtir, selon de semblables conditions, n'est autre chose, dans son principe et dans ses applications, que celui de l'architecture grecque, la seule où se trouve, dans un parfait accord, l'union de la raison, c'est-à-dire de la solidité soumise au besoin, et du plaisir, produit par les rapports

d'harmonie entre la raison et le goût. Cet art s'était, à la vérité, abâtardi en Italie, dans les ouvrages du moyen âge; mais jamais il n'avait disparu, effacé comme il le fut dans le Nord, et remplacé par un système de combinaisons totalement étrangères. Peu à peu il se dégageait en Italie de la rouille des temps d'ignorance; et depuis près d'un siècle avant celui de Michel-Ange, il avait commencé de reparaître dans son intégrité à Florence, surtout à la belle église du St-Esprit, par les études et la vertu du célèbre Bruneleschi.

Michel-Ange, appelé à faire de l'architecture à Florence, y trouva donc déja remis en honneur le style de l'art antique, et appliqué à la décoration des édifices.

Le local de la bibliothèque de St-Laurent devait, quant à sa destination, se borner à l'ajustement d'un intérieur, qui, en comprenant son vestibule de 26 pieds sur 30, a 164 pieds de longueur sur 30 de largeur. Le sol du vestibule est de 7 pieds plus bas que celui du vaisseau, différence équivalente à toute la hauteur du soubassement des colonnes. C'est cette différence de niveau dans le terrain, qui donna lieu de construire ce petit escalier bizarre dont cependant on ne saurait accuser personne. Il paraît qu'il y avait eu ou une esquisse ou un commencement de construction, dont Vasari voulut, longtemps après, rassembler les éléments devenus inintelligibles. Il nous apprend qu'il fut alors dans le cas

d'en écrire à Michel-Ange, fixé désormais à Rome. Mais la réponse de ce dernier désavoue l'idée de cette bizarrerie : *Mi torna ben alla mente*, dit-il, *come un sogno, una certa scala, ma non credo che sia quella che pensai allora, perche mi torna cosa goffa.*

Michel-Ange avait été obligé de se conformer, pour l'ensemble du vaisseau principal, à plus d'une sorte de sujétions et d'irrégularités. On voit clairement, dit Ignazio Rossi[1], que, resserré dans l'espace donné des anciens murs, l'architecte n'eut presque aucune autre tâche que celle de leur affecter une décoration nouvelle, et que c'est à ce genre de servitude qu'il faut attribuer principalement l'incohérence du vestibule, et probablement aussi la procérité des deux ordres qui le décorent.

La bibliothèque de St-Laurent est peut-être la seule qui puisse passer pour une œuvre d'architecture. Toutes les grandes bibliothèques tirent leur mérite, et il faut dire aussi, celui de leur décoration, du grand nombre de volumes qui en meublent toutes les superficies. Voilà pourquoi elles ne sauraient admettre le luxe des ordonnances dans leurs dispositions intérieures, ni le plus grand nombre des richesses de l'ornement. La bibliothèque de St-Laurent doit sa valeur particulière, quant à la science, aux manuscrits rares et précieux qui s'y

[1] Libreria Medicea Laurenziana.

trouvent rassemblés. Dès lors le nombre de ces objets et l'emploi qu'en font exclusivement les savants, ont dû motiver un tout autre arrangement dans le local, et permettre à l'architecture d'en décorer les superficies.

L'intérieur du vaisseau est donc orné avec plus de sagesse et de régularité que le vestibule dont on a parlé. Un seul ordre de pilastres règne tout à l'entour, et pose sur un soubassement continu, dont la hauteur paraît avoir été déterminée par celle des armoires en pupitres, où sont renfermés les livres; ce qui fait que rien n'interrompt l'ensemble de l'ordonnance. Le caractère de l'ordre en pilastres est le même que celui des colonnes du vestibule, autrement dit un genre de caractère neutre, qu'on s'est habitué (on ne sait trop pourquoi) à nommer toscan.

Chaque entre-pilastre est occupé par deux rangs de fenêtres, l'un au-dessus de l'autre. Celles du haut ne sont que des fenêtres d'attique, c'est-à-dire formant un carré rectangulaire; leur ouverture est bouchée. Le jour ne vient que par les fenêtres du rang inférieur, et cela pour rapprocher la lumière des bancs où se placent les étudiants, et des pupitres qui portent les livres, ou les précieux manuscrits que la bibliothèque renferme. Le plafond est décoré en compartiments d'ornements arabesques, qu'on dit être de l'invention de Michel-Ange, auquel on attribue encore le dessin des travaux de la

menuiserie de ce local et des ornements qui s'y trouvent répartis.

Cette bibliothèque (nous aurons occasion d'en parler ailleurs [1] sous le rapport de l'art), si elle n'offre point à l'imitation des artistes un modèle classique d'ordonnance, n'en doit pas moins être jugée, quant à sa composition générale, eu égard au temps, comme une œuvre recommandable à plus d'un égard. Ajoutons que Michel-Ange avait 40 ans, lorsqu'il se trouva engagé à faire pour son premier coup d'essai de l'architecture proprement dite.

Construction de la sacristie de St-Laurent.

Ce fut à peu près au même temps qu'il se vit chargé d'exécuter, dans le même art, un monument d'une plus grande importance. Je veux parler de la sacristie de St-Laurent qui, destinée à recevoir les mausolées de Laurent et de Julien de Médicis, devait être, par le fait, leur chapelle sépulcrale. Le nouvel édifice avait à remplacer l'ouvrage de Brunelleschi. Si Michel-Ange, comme le dit Vasari, eut l'intention de suivre les errements de son prédécesseur, il paraît qu'il ne s'y sera conformé qu'à l'égard du plan et de la disposition générale; car tout le reste porte un caractère fort éloigné d'être une imitation de qui que ce soit.

La sacristie de St-Laurent offre, dans son plan et son élévation, un carré parfait sur lequel s'élève

(1) *Voyez* la seconde partie.

une coupole circulaire. La hauteur de cet intérieur, sous la lanterne, qui sert d'amortissement extérieur à toute la masse, est de 80 pieds.

L'ordonnance intérieure du monument se compose de deux ordres, l'un au-dessus de l'autre, en pilastres corinthiens; ceux des angles sont ployés. Généralement l'étage supérieur se fait remarquer par des proportions heureuses dans les pilastres, par la pureté et la correction, soit de la forme des niches, soit des colonnes qui les accompagnent. L'étage inférieur, au contraire, présente, avec des proportions allongées et fort maigres, certains petits détails d'ornements, tout-à-fait capricieux, de mascarons bizarres et inusités qui contrastent avec le reste de l'architecture.

En général on peut conclure de ces détails, soit de formes ou de proportions, soit d'ornement et de décoration, qu'à cette époque Michel-Ange était peu initié dans la connaissance pratique de l'architecture des anciens (ce que nous développerons dans la seconde partie de son histoire).

Vasari, grand admirateur de Michel-Ange, paraît, à la vérité, lui savoir gré d'avoir, par l'exemple des innovations qu'il se permit, délivré l'architecture d'alors, des liens d'une pratique routinière, et des entraves sous lesquelles plus d'un artiste de son temps s'étudiait à suivre, en esclave, les routes battues par l'usage (*Avendo egli rotti i lacci e le catene*

delle cose che per uso d'una strada comune eglino di continuo operavano). Mais il ne laisse pas de remarquer que ces licences ont jeté les imitateurs de Michel-Ange dans toutes sortes d'écarts et de fantaisies, qui tiennent du grotesque, et ont privé l'ornement de règle et de raison. *Nuove fantasie alle grotesche piuttosto che a ragione o regola conformi.*

Si quelques caprices de détails, soit quant aux ornements, soit encore dans les proportions trop allongées des chambranles, aux niches inférieures de la coupole, peuvent encourir quelques-uns de ces reproches, il faut reconnaître réciproquement que les chambranles de l'étage supérieur sont du meilleur et du plus beau style.

Il n'y a également que des éloges à donner soit aux proportions de la coupole, soit à la distribution des caissons de la voûte, et généralement à l'ensemble de ce local, qui, comme la suite le montrera, tire encore un plus grand intérêt des deux mausolées de Laurent et Julien de Médicis.

Les ouvrages d'architecture sont, en fait d'art, les plus longs de tous à exécuter, mais ils ont pour l'artiste l'avantage de lui permettre de nombreux intervalles, qu'il peut employer à de nouvelles ou à d'autres entreprises. C'est indubitablement à l'espace de temps que durent prendre à Michel-Ange la mise en œuvre et la direction des deux monuments d'architecture, entrepris

Statue du Christ à la croix.

alors par lui, qu'il faut rapporter les préparatifs ou les ébauches des deux mausolées, dont nous donnerons plus tard les descriptions, et l'exécution entière et définitive du Christ tenant la croix, statue qu'il plaça, et qu'on voit aujourd'hui dans l'église dite de la Minerve à Rome, où il paraît qu'il dut se rendre aussi alors.

Michel-Ange fit, généralement parlant, peu de statues destinées à figurer, et à être vues entièrement isolées. Peut-être ne faut-il considérer comme telle que celle du Bacchus de la galerie de Florence, dont on a rendu compte plus haut. On remarque en effet que le Christ à la croix, qui va nous occuper, bien que destiné à être vu isolément, laisse encore à désirer dans la partie adossée au massif qui le reçoit, une exécution terminée complétement et de toutes parts.

Du reste l'ouvrage, sous plus d'un rapport, est des plus achevés que son auteur ait produits. Dans l'examen des parties critiques d'un semblable sujet, la première devrait être celle du caractère moral, ou de l'expression que semble exiger la figure du Dieu fait homme, du Rédempteur, tenant en main l'instrument de la mort, à laquelle il s'est soumis, pour apaiser la justice éternelle, en faveur du genre humain. Nous croyons toutefois devoir renvoyer à la seconde partie, cette critique morale et sentimentale, dont il ne paraît pas

que Michel-Ange ait eu, ou se soit jamais proposé l'idée, ou l'observation dans tous ses ouvrages.

Nous bornant donc à examiner celui-ci, sous son rapport technique et dans les seules limites de science, d'exécution et d'imitation corporelle, il faut reconnaître qu'entre les différentes productions du ciseau de Michel-Ange, le Christ à la croix est une des plus achevées. On y reconnaît une savante expression du corps humain, et dans laquelle rien ne manifeste l'ambition de montrer la science. On y trouve vérité et simplicité de formes et de contours, de bonnes proportions, et un ensemble des plus réguliers. Rien, dans le prononcé de la musculature, n'annonce la moindre manière proprement dite, rien enfin n'y fait même soupçonner (ce qui, au reste, doit s'appliquer à presque toute la sculpture de Michel-Ange) cette ostentation ambitieuse de science musculaire, que quelques uns ont cru apercevoir dans beaucoup de combinaisons de ses figures peintes du Jugement dernier.

La figure du Christ de la Minerve n'offre qu'une bonne et complétement juste imitation d'un homme en général, jugée par l'œil d'un artiste, dans les termes d'une étude classique. Bonne pose, mouvement vrai, balancement juste entre les parties, variété dans les aspects, ensemble des plus réguliers. Aucun ouvrage de Michel-Ange n'a été

terminé avec un soin plus scrupuleux. Sa réputation fut grande alors, et elle s'étendit hors de l'Italie, comme nous le prouve la lettre du roi François Ier à Michel-Ange, dont nous allons rapporter le texte :

« Sieur Michel-Angelo,

« Pour ce que j'ai grand désir d'avoir quelques besongnes de votre ouvrage, j'ai donné charge à l'abbé de St-Martin de Troyes (François Primatice), présent porteur que j'envoye par-delà, d'en recouvrer, vous priant, si vous avez quelques choses excellentes faites à son arrivée, les lui vouloir bailler, en les vous bien payant, ainsi que je lui ai donné charge, et davantage vouloir être content pour l'amour de moi qu'il molle le Christ de la Minerve et la Notre Dame de la Febre, afin que j'en puisse aorner l'une de mes chapelles comme de choses qu'on m'assure être des plus exquises et excellentes en votre art.

« Priant Dieu, sieur Michel-Ange, qu'il vous ait en sa garde.

« Escrit à Saint-Germain-en-Laye, le 6iii jour de février mil cinq cent et quarante six (154).

« *Signé :* François.

« *Signé :* Laubepine. »

« AU SIEUR MICHEL-ANGELO. »

Michel-Ange est chargé des fortifications de Florence.

Lorsque Michel-Ange s'occupait tranquille à Florence, des derniers ouvrages dont on vient de rendre compte, déja grondait l'orage, qui devait tomber tout à la fois, ou successivement sur Rome

et sur Florence, et dans lequel il se vit bientôt enveloppé. Charles-Quint faisait alors trembler l'Italie, qui craignait de tomber entièrement sous sa puissance. Le pape Clément VII s'était ligué contre lui avec les Vénitiens. Les rois de France et d'Angleterre entrèrent dans la ligue. Ils promirent des secours, mais ils s'en tinrent à la promesse, de sorte que le pape et la république furent obligés de conclure une trève avec l'empereur.

Cependant le connétable de Bourbon, guerrier et partisan célèbre, après s'être brouillé avec François I[er], et s'être jeté par dépit dans le parti de l'empereur, se trouvait à la tête d'un corps d'armée, dont il disposait. Il ne voulut point accéder au traité. Charles-Quint le redoutait, et ne lui fournissait plus de fonds. Bourbon ne voulait ni priver ses bandes du pillage qui les attachait à lui, ni se condamner au repos. Il lui fallait la guerre pour faire vivre son armée. Florence lui ferme ses portes. Un seul espoir lui reste, le pillage de Rome. Il y conduit ses bandes affamées. Rome est surprise sans autre défense que des murs privés de fortifications. Il ne s'agit que de les escalader. Le connétable monte le premier, et il est le premier tué. Bientôt Rome est envahie. Le pape n'a que le temps de s'enfermer au château Saint-Ange.

La suite de ces révolutions nous éloignerait par trop de notre sujet. Il suffira de dire que

l'effet des événements porta Florence à prendre parti dans la querelle générale, qu'en conséquence elle chassa de nouveau les Médicis, et fut obligée de rétablir ses fortifications pour se défendre [1].

Varchi, dans le VIIIe livre de son histoire, dit positivement, que jusqu'alors, le gouvernement des Dix avait employé à ces travaux divers ingénieurs et architectes, sans placer à leur tête un directeur en chef; mais qu'alors il fut résolu de nommer Michel-Ange, avec le titre de *governatore e procuratore generale sopra le fortificazioni e ripari della città per un anno* [2]. Voilà donc Michel-Ange créé surintendant et commissaire général des fortifications de Florence.

A cet effet le gouvernement l'envoya à Ferrare, pour étudier le nouveau genre de fortifications et de défense, employé par le duc Alphonse à la protection de sa ville, ainsi que ses systèmes d'artillerie et de munitions. Alphonse se fit un plaisir de satisfaire aux renseignements que lui demanda Michel-Ange, exigeant toutefois de lui, par réciprocité d'obligeance, un ouvrage de sa main. De retour à Florence, il tint l'engagement, et ce fut pour Alphonse qu'il peignit en détrempe (*a tempera*) cette figure de Léda [3] qui passa en France, et qui depuis long-temps est perdue.

[1] En 1529.

[2] Vasari, page 224.

[3] *Voyez* plus haut, page 33.

Dans le cours du siége de Florence, Michel-Ange passa six mois sur le mont *San-Miniato*, position qui domine la ville et ses environs, et qu'il était très-important d'occuper, d'abord pour que l'ennemi ne s'en emparât point, ensuite parce qu'elle offrait contre lui un point d'attaque avantageux. De là, en effet, et de ce site élevé, l'artillerie incommodait singulièrement le camp des assiégeants. Le mont *San-Miniato* doit son nom au saint en l'honneur duquel fut élevée, dans des temps assez reculés, la belle et curieuse église qu'on y admire. Mais ce qu'elle offre de plus rare, c'est cette magnifique tour, qui s'élève à côté d'elle. Michel-Ange avait imaginé d'y placer deux pièces de canon.

Au bout de six mois, la durée du siége commençait à fatiguer les soldats. Déja, comme il ne peut manquer d'arriver, lorsque le temps a usé les forces et trompé les espérances, des discussions étaient survenues, et déja circulaient des bruits de trahison. Michel-Ange crut devoir en prévenir les Dix, et leur exposer les dangers qu'il était encore temps de prévenir (probablement par des propositions d'arrangement). Mais on le rebuta en l'accusant de peur et de lâcheté.

Profitant alors de l'autorité dont sa charge l'avait revêtu, il réussit à se faire ouvrir une porte de la ville, et, accompagné de deux des siens, il se rendit de suite à Venise.

Son départ produisit une grande sensation dans

Florence. En dépit du parti contraire, les plus vives sollicitations de retour lui furent adressées, et on lui envoya un sauf-conduit pour dix jours. Michel-Ange se laissa fléchir, et ce ne fut pas sans avoir couru plus d'un danger, qu'il rentra dans Florence.

En reprenant les travaux de défense, dont il était chargé de nouveau, sa première opération fut de garantir le magnifique campanile de San-Miniato, devenu le point de mire de l'artillerie ennemie. Déja les avaries qu'il avait éprouvées en avaient fait craindre la ruine prochaine, au grand détriment de ses défenseurs, sans compter ce qu'aurait eu de fâcheux, pour l'art, la perte de ce précieux monument.

Michel-Ange imagina en conséquence d'opposer aux attaques de l'artillerie, de grands sacs faits comme des matelas remplis de laine, et de les suspendre dans toute la hauteur de la tour, du côté où était placée la batterie ennemie. L'édifice se terminant dans le haut par un entablement, qui se projetait au moins de six palmes en saillie, il arrivait que les boulets de canon ne s'adressaient qu'à une surface molle, mobile et fort éloignée de la surface des murs. Cet expédient, qui préservait le monument, n'empêchait pas le service et l'action de l'artillerie intérieure. Enfin dans le cours d'une année que dura le siége, la tour de San-Miniato ne reçut aucune grave altération.

Cependant, à l'insu probablement de Michel-Ange, une artillerie plus active, celle des intrigues et des négociations, devait amener un dénoûment prochain aux affaires de Florence.

De grands changements, et les vicissitudes d'événements les plus rapides, s'étaient multipliés depuis l'instant où nous avons dit que le pape Clément VII s'était réfugié au château Saint-Ange, lors de l'invasion subite de Rome par les hordes du connétable de Bourbon. Après plus de six mois de retraite forcée dans cet asile, Clément VII parvint à s'évader, et on le vit bientôt reparaître dans l'exercice de ses fonctions pontificales à Orvietto.

Il ne saurait appartenir à cette histoire de développer, ni même de narrer les incidents et les révolutions de la politique de cette époque. Qu'il nous suffise de dire que Charles-Quint s'était décidé à reparaître en personne sur la scène des événements politiques et militaires dont l'Italie était alors le théâtre. La paix s'était faite entre lui et le pape. Deux conditions sans doute y avaient concouru; l'une, que le pape sacrerait l'empereur, ce qui eut lieu; l'autre, que l'empereur ferait rentrer Florence sous l'autorité des Médicis.

Voilà ce qui nous explique la tournure que dut prendre, et le dénoûment que devait avoir le siége de Florence; et voilà ce qui probablement, à l'insu de Michel-Ange, fit ouvrir au pape Clé-

ment VII les portes de la ville assiégée depuis un an.

Cette contre-révolution, que l'histoire peut raconter en deux lignes, ne se borna pas dans le fait à d'aussi courts résultats. La politique ne s'épargna point les représailles. Nous lisons que Baccio Valori reçut du pape l'ordre d'arrêter et de remettre entre les mains du bargello, plusieurs des plus notés dans le parti qui venait de succomber. Michel-Ange fut recherché, mais on ne le trouva point chez lui. Selon les uns, il se réfugia dans la maison d'un ami; selon d'autres, il resta caché dans le campanile de *San Nicolo oltre Arno*, et cette opinion est celle du sénateur Philippe Buonarroti, qui avait recueilli tous les renseignements relatifs à sa famille.

En pareilles circonstances, l'essentiel est de laisser passer les premiers moments. Clément VII ne se souvint bientôt de Michel-Ange, que pour lui assurer l'oubli du passé. Il le fit chercher avec promesse non seulement d'oubli, mais de continuation de faveur, n'y apposant d'autre condition, que celle qu'il se mettrait à continuer et à terminer, sans aucun délai, les mausolées de Julien et de Laurent de Médicis, pour la chapelle ou sacristie de Saint-Laurent, monument dont nous avons précédemment fait mention, sous le rapport seul de la construction et de son architecture.

Mausolées des Médicis dans la sacristie de St-Laurent.

En rendant compte, d'après le léger dessin qui

en est parvenu jusqu'à nous, de l'immense composition projetée par Michel-Ange, pour le tombeau isolé de Jules II, réduit, quelques années après, ainsi qu'on le verra bientôt, à un très-léger diminutif de sa conception première, nous avons cru devoir donner un aperçu du goût qui avait régné en ce genre jusqu'au seizième siècle [1]. D'une part, notre idée fut de faire voir que le simple type des monuments funéraires, jusqu'alors en usage, s'était trouvé trop au dessous de l'ambition de Jules II; d'autre part, nous voulûmes montrer par un aussi notable exemple, ce qu'avait été cette puissance d'originalité, qui fut le grand moteur des inventions et des ouvrages de Michel-Ange.

Réduit maintenant, pour les tombeaux adossés de Julien et de Laurent de Médicis, au besoin d'en borner la composition à des projets bien moins étendus, il aurait pu, à la suite de presque tous les monuments usités avant lui, adopter les types dont nous avons donné [2] une notion abrégée. Mais fidèle à son axiome « que, qui s'est habitué à suivre, n'ira jamais en avant, » il va imaginer un nouveau type, qui trouvera après lui les plus nombreux imitateurs. Architecte du local qui devait recevoir les inventions de ses deux

[1] *Voyez* plus haut, pages 37 et 38.
[2] *Ibid.*

mausolées, il va disposer l'ordonnance des murs, en avant desquels figureront les compositions projetées, de manière à établir les rapports les plus heureux, entre l'ordonnance architecturale et les masses de la sculpture. Ainsi par cette nouveauté il va ouvrir une route nouvelle où marcheront à sa suite presque tous les sculpteurs.

En construisant, ordonnant et décorant l'intérieur du local surmonté d'une belle coupole, qui forme ce qu'on appelle la sacristie de Saint-Laurent, destinée à la sépulture des Médicis, Michel-Ange eut donc nécessairement en vue la composition des deux tombeaux, objets principaux de la décoration de ce local. Ainsi chaque partie de l'ordonnance des murs, en avant desquels chaque mausolée se trouve placé, a reçu une décoration architecturale de niches et de pilastres, laquelle correspond, d'une manière générale, à l'ordonnance de tout le local, et par une disposition plus particulière se lie au principal objet, celui du tombeau, de sa masse et des statues qui en complètent l'ensemble.

Voilà pour le rapport de la composition sculpturale avec la disposition de l'architecture, et pour la liaison des statues des deux Médicis au dessus de chaque tombeau.

Quant à l'idée, ou au système nouveau de la sculpture appliquée à leur décoration, Michel-Ange plaça dans la niche du milieu de l'entre-pi-

lastre (et cela de l'un et de l'autre côté) la statue assise de son personnage. Au dessous de cette statue, est le sarcophage surmonté de chaque côté incliné de son couvercle, par une statue allégorique de ronde bosse, plus ou moins couchée. Le sarcophage est exhaussé de manière que la dimension des deux statues sur-imposées excède de la hauteur de leur tête, la ligne du soubassement et des niches dont on a parlé, par conséquent de celles où sont placés les personnages.

Cette disposition se trouve donc combinée de manière à former un tout ensemble, qui a le mérite assez rare, en de tels ouvrages, de n'offrir rien de trop conventionnel, rien de trop indépendant de l'ordonnance architecturale du monument qu'ils décorent.

On ne saurait se refuser à reconnaître encore ici Michel-Ange, comme premier auteur du type vraiment original alors, du plus grand nombre des mausolées, qui ont depuis occupé le ciseau de la pluralité des statuaires pendant les âges suivants. Il consiste dans la statue isolée, et plus ou moins en action du personnage, avec accompagnement dans ce qui est la région inférieure, des statues de deux figures allégoriques. Peut-être doit-on faire ici mention de la différence principale dans la composition, qui distingue presque toutes les imitations de leur modèle. Cette différence je la trouve dans

la position des figures allégoriques, que Michel-Ange a cru devoir placer plus ou moins assises ou couchées, chacune sur une des deux surfaces en pente du sarcophage. Je laisse à décider de la convenance morale ou physique de ces situations. Toujours est-il certain que, dans aucun des mausolées de St-Pierre qui, à commencer par celui de Paul III, ouvrage de Guillaume de la Porte, ont reproduit le type général de la composition de Michel-Ange, on ne voit la répétition, ni du sarcophage servant de support aux statues allégoriques, ni même souvent d'aucun sarcophage.

Il nous faut maintenant parler avec plus de détails, et de ces figures et de leurs sujets, et de leur exécution.

Statues de Julien et de Laurent de Médicis.

Les deux personnages auxquels ces monuments furent élevés sont Julien et Laurent de Médicis, qui gouvernèrent ensemble pendant quelques années la république de Florence. Le caractère de chacun d'eux était assez différent. Julien avait de la douceur, et peut-être de la faiblesse (il mourut en 1516). Laurent fut plus entreprenant, plus orgueilleux (il mourut en 1519). Les statues de chacun de ces personnages sembleraient avoir dû exprimer, dans leur mouvement et dans leur pose, quelque chose de correspondant à la diversité de leur humeur. On trouve dans quelques descriptions, que Michel-Ange eut l'intention d'exprimer par leurs compositions respectives, l'idée abstraite

que nous verrons encore appliquée plus tard à un autre monument de Michel-Ange, savoir, celle de *la vie active* et de *la vie contemplative.* Il faudrait donc trouver ici une pose agitée chez l'un, et méditative chez l'autre. De quelque manière qu'on applique cette vague allusion aux portaits des deux Médicis, elle se trouvera toujours fort peu en rapport avec une des deux statues. En effet, celui des deux dont l'attitude exprime une méditation profonde est précisément Laurent, qui mena la vie la plus active et la plus déréglée.

En général, la pose et la composition de la statue assise de Julien ne semble pouvoir rien signifier de particulier; il tient de ses deux mains, sur ses genoux, le bâton du commandement sans aucune action. Rien de significatif dans sa physionomie, dans son attitude, dans tout l'ensemble de sa personne.

Mais il n'en est pas ainsi de la statue de Laurent, pensée, composée et ajustée de la manière la plus heureuse. Quand on rapproche ensemble ce qu'il y a de significatif dans sa pose, dans la combinaison de ses mouvements, on est porté à croire qu'aucune figure ne saurait faire comprendre avec plus de vérité, l'idée de méditation profonde, de la part d'un héros absorbé dans ses pensées. Aussi l'appelle-t-on *il Pensiere*, ou *il Pensoso.*

Rien en effet de plus significatif, rien de plus habilement combiné, dans son ensemble et ses

détails, que le port de cette tête, appuyée légèrement sur le bras ployé, dont la main porte son index sur la lèvre inférieure; que le croisement des jambes, indication du repos; que la chute et la flexion du bras droit retourné, et qui se repose sur la cuisse du même côté. Disons encore que le costume guerrier de la figure, son casque, sa cuirasse et tout l'ajustement à l'antique, à quoi il faut ajouter une bonne exécution, contribuent à faire de cette statue, un ouvrage qui peut se placer à côté des plus excellentes compositions de l'antiquité.

En admirant l'ensemble de cette figure, et l'heureuse réunion de ses qualités, le spectateur ne peut s'empêcher d'éprouver un regret, c'est que cette belle et expressive image ne lui donne point à contempler, sous le nom de Médicis, un de ces grands hommes qui ont illustré cette famille, au lieu de l'un de ces rejetons dégénérés, qui n'en perpétuèrent que le nom.

Figures allégoriques placées sur les sarcophages.

Chacun des deux sarcophages dont on a parlé, supporte, comme on l'a dit, sur chacune des pentes de la partie qui en forme le couvercle (assez inutilement sans doute contourné en enroulements) une statue couchée, savoir d'un homme et d'une femme. Ces quatre figures, deux sur chaque tombeau, doivent se compter parmi les plus remarquables que Michel-Ange ait produites. Elles offrent, quant au rendu de l'exécution, à part

quelques parties moins soumises à la vue, un fini complet, et peut-être sont-elles l'œuvre le plus propre à faire apprécier le génie de l'artiste, et dans ses qualités et dans ses défauts.

Si d'abord une critique sévère voulait s'arrêter à la signification poétique ou allégorique de chacune, ou du moins du plus grand nombre de ces figures, peut-être serait-elle forcée (quelque explication qu'elle voulût admettre) d'y reconnaître une certaine insignifiance de sujet, d'action, ou d'expression, qui ne peut que nuire à l'intérêt qu'on voudrait y trouver. Ce que l'on voit sans peine, c'est que Michel-Ange se donna d'abord pour programme, de placer sur chaque sarcophage deux grandes statues plus ou moins assises ou couchées, représentant *une femme* et *un homme*. Mais que devaient, ou que doivent représenter cet *homme* et cette *femme?* Michel-Ange eut-il là-dessus, à l'exception d'une seule (la Nuit), un programme d'idées, d'allégories, de significations bien arrêtées? C'est ce dont l'ouvrage parvenu jusqu'à nous, tel qu'il est sorti de ses mains, permet de douter.

Au tombeau de Julien, on ne saurait méconnaître, pour être la *Nuit*, cette figure de femme qui dort, et à côté de laquelle se trouvent une chouette et un masque scénique. Cette explication fort naturelle étant admise, que devra signifier par opposition la figure d'homme qui lui fait pendant? Très-probablement, dira-t-on, c'est le *Jour*. Mais

dans cette figure représentée sans action, sans attribut, sans symbole accessoire aucun, qu'y a-t-il qui puisse le faire deviner? Rien, absolument rien. C'est un homme vu en opposition par le dos, relevant la cuisse et la jambe gauche, conformément à la position semblable de son pendant. Et cet homme n'a ni action, ni accessoire, ni symbole ou attribut, qui puisse instruire le spectateur. Seulement, on doit le dire, la forme, la musculature, l'énergie du dessin, contrastent merveilleusement avec la mollesse et la grace de son pendant.

Il y a peut-être encore un plus beau développement dans la pose et toute l'attitude de la figure féminine du mausolée en pendant, celui de Laurent de Médicis. Mais ce que nous avons dit de la figure virile du mausolée précédent, nous le dirons à plus forte raison de celui-ci, dont les deux personnages, entièrement privés d'accessoires propres à faire deviner leur signification, ne sauraient nous révéler par aucune action, par aucun attribut indicatif, le motif qui a fait appeler la femme du nom de l'*Aurore*, et l'homme du nom de *Crépuscule.*

Je pense que les difficultés de ces explications ne peuvent trouver leur solution que dans un développement particulier du génie de Michel-Ange, de l'état des arts de son temps, et de l'absence de toute critique théorique ou pratique à l'époque où il brilla d'un éclat qui ne pouvait permettre de lui opposer encore ni doctrine critique

en matière de goût, ni exemples assez puissants et assez nombreux, pour devenir les régulateurs de l'opinion. Mais on comprend que de semblables développements, réservés d'après notre plan à la seconde partie de cette histoire, interrompraient par trop le système de cette première partie, et la suite de la description analytique des deux monuments, à laquelle nous revenons sous le rapport de la science de l'art.

Or sous ce rapport, ce qui doit le plus, et peut-être avant tout frapper le critique, c'est l'extraordinaire distance qui sépare toute cette sculpture des œuvres antérieurs à elle. Il ne s'agit que de laisser parler les figures. Avant Michel-Ange, vous disent-elles, on faisait des figures roides, exprimant des contours purs, si l'on veut, mais par des formes privées des caractères de la vie, et dénuées de mouvement. Eh bien, nous, nous présentons des êtres qui remuent, des membres véritablement composés pour la vue, de muscles et de tendons; des formes charnues, revêtues d'une enveloppe ou d'une peau obéissante à tous les mouvements; nous nous développons sous des attitudes, dont la souplesse le dispute à celle de la nature; nous brillons par un travail extérieur, sous lequel vous voyez ou croyez voir remuer les membres, et circuler dans le marbre inerte une sorte de principe vital, animant la matière de l'apparence d'un sentiment organique.

Ce mérite, qui tend à donner, dans la sculpture, ce qu'on appelle métaphoriquement, la vie au marbre, dépend de beaucoup de conditions, qui se sont fort rarement trouvées réunies dans le travail du plus grand nombre des sculpteurs modernes. Il y entre avant tout, de la part de l'artiste, un sentiment qui ne saurait se commander, et qui serait encore plus difficile à définir. Le maniement de l'outil, dit-on, y entre pour beaucoup. Sans doute; mais qui pourrait expliquer le moteur moral de cet instrument?

Eh bien, ce qu'on doit affirmer, c'est que Michel-Ange est du très-petit nombre des statuaires, qui ont eu le privilége de donner la vie à leurs marbres, et c'est ce qu'on voit surtout à ceux des Médicis.

A l'égard de leur composition, il faut reconnaître qu'elle produit, par la liaison de la masse du sarcophage avec la statue assise dans la niche située au dessus, un effet pyramidal d'autant plus agréable, qu'il paraît être venu naturellement et sans une recherche expresse. Les deux monuments se trouvant placés sous la coupole, en face l'un de l'autre, cette conformité de position dut naturellement porter Michel-Ange à y introduire un parti symétrique, tant dans l'ensemble général que dans les poses et attitudes des personnages. En fait de symétrie, il faut distinguer celle qui, comme en beaucoup de parties de l'architecture,

consiste dans une identité complète, de celle qui répète à peu près les mêmes masses, tout en y introduisant beaucoup de ces variétés de détails, de poses, d'accessoires, qui bannissent l'ennui de l'uniformité.

Ainsi dans les deux compositions en regard, les masses générales sont les mêmes; leur position sur un local entièrement uniforme, ne pouvait que forcer l'artiste à des attitudes, ou à des postures assez correspondantes. Cependant Michel-Ange a su éviter, surtout dans les deux statues féminines, ce qui aurait par trop rappelé l'idée de symétrie.

Dans le tombeau de Julien, la statue justement appelée la Nuit, puisqu'elle dort, offre une composition pittoresque par les variétés de son attitude, et expressive par l'image si bien rendue de cette tête qui dort. Au tombeau de Laurent, la femme qui correspond à la figure du Sommeil se développe dans un mouvement plus grand encore. Si l'on ne peut pas savoir sa signification, faute d'attributs, on n'a besoin d'aucun commentaire, pour y admirer une composition des plus harmonieuses, un caractère de nature à la fois grandiose et vrai, un balancement d'attitudes remplies de grace, une belle expression dans la tête, et un fini précieux dans le travail.

Chacun des deux personnages masculins, correspondant pour chaque mausolée à l'une ou à l'autre des figures qui précèdent, semblables par la pose

et l'attitude, n'offrent dans leur composition, d'autre variété que celle de l'aspect sous lequel ils se présentent au spectateur, l'un étant vu par le dos, lorsque l'autre l'est par devant. Nul symbole, nul accessoire ne les désigne. Le premier surtout (celui qui se montre par le dos) se fait remarquer des artistes, par l'énergie de son dessin, par l'étude aussi vraie que hardie et savante de la musculature, des omoplates, des muscles dorsaux, et par la profondeur de son dessin. En un mot, on doit dire que toute cette sculpture est vivante, que la matière y a disparu sous l'illusion d'un travail hardi tout à la fois et savant.

Les statues de ces deux monuments, malgré ce qu'elles auraient encore exigé de fini dans plus d'un détail, sont, de tous les ouvrages en sculpture de Michel-Ange, celles qui donnent la plus haute et la plus juste idée de sa capacité, et de ce génie qui, attaché au principal de l'art, paraît avoir le plus négligé la recherche des détails, où tant de médiocrités ont depuis attaché le plus de valeur. Disons-le encore, telle fut la destinée de cet homme extraordinaire, qu'à peine put-il se satisfaire entièrement sur beaucoup de ses ouvrages.

Tombeau de Jules II à S.-Pietro in vincoli.

Il venait à peine de terminer, au moins l'essentiel de ses deux mausolées, que deux exigences impérieuses vinrent se disputer l'emploi de son temps et de ses talents.

D'un côté le pape Clément VII le demandait à

Rome, où son projet était de lui faire exécuter, aux deux extrémités de la chapelle Sixtine, les grandes compositions qui devaient en compléter la décoration. Il ne s'agissait de rien moins que de peindre d'un côté le jugement dernier, et de l'autre la chute de satan et des anges rebelles.

Michel-Ange s'était déja mis à l'exécution des cartons, préliminaire indispensable de la peinture à fresque, lorsque les héritiers de Jules II, et à leur tête le duc d'Urbin, renouvelèrent leurs instances, à l'effet d'obtenir le règlement des sommes et des à-compte payés depuis long-temps. Ils réclamaient l'exécution définitive des engagements toujours éludés ou ajournés, pour l'entreprise toujours restée en arrière du tombeau de Jules II.

Michel-Ange lui-même ne demandait pas mieux que de trouver là une bonne raison de quitter Florence, où quelques démêlés avec Alexandre de Médicis lui faisaient prévoir plus d'un désagrément. Son intention était donc, en se fixant à Rome, de se partager au gré de Clément VII, entre l'entreprise des préparatifs pour les peintures nouvelles de la chapelle Sixtine, et l'achèvement des travaux du mausolée de Jules II, qu'il s'agissait de terminer selon un projet extrêmement réduit.

Dans ces circonstances survint la mort de Clément VII. Michel-Ange, alors âgé de 59 ans, espérait devenir entièrement libre de se livrer à la confection déja fort réduite du mausolée de Jules II,

Mais Paul III (Farnèse), monté sur le siége pontifical, n'avait pas moins que son prédécesseur, l'ambition d'immortaliser son règne par la gloire du génie des arts, et dès lors par l'emploi de l'homme qui lui promettait cette célébrité dont il était jaloux.

Cependant les à-compte reçus par Michel-Ange, lui imposaient l'obligation de satisfaire aux nouvaux engagements contractés avec le duc d'Urbin, ou ses chargés d'affaires. Du vivant de Clément VII, il avait pu mener de front l'exécution finale d'un projet réduit du mausolée, et les travaux préparatoires des cartons pour l'entreprise du Jugement dernier. Mais Paul III n'entendit plus à ce partage, il voulut avoir Michel-Ange tout entier.

Un jour donc, il se rendit avec dix cardinaux à son atelier, et là il l'assura qu'il déterminerait le duc d'Urbin à se contenter d'un autre projet qui, réduisant le tombeau de Jules II à une seule façade, adossée contre le mur de l'église, bornerait à trois, le nombre des statues à faire par Michel-Ange; les autres, à exécuter sous sa direction, formeraient en tout sept figures. C'est là le projet qu'on voit aujourd'hui terminé dans l'église de *San Pietro in vincoli*, dont Jules II avait été cardinal titulaire.

Vasari suppose que quelque souvenir de l'un des petits côtés du grand projet, abandonné depuis long-temps, et à toujours, semblerait avoir été re-

produit dans l'ensemble de la nouvelle composition, adossée au mur de l'église. Cette supposition nous paraît gratuite, d'après le dessin original du mausolée dont nous avons parlé, et où rien n'indique deux ordres de pilastres l'un au-dessus de l'autre, comme on les voit dans la nouvelle composition.

Pour la décrire à partir de son sommet, c'est sur le second étage qu'est représentée couchée, et à peine visible, la figure du pape. Comme si une sorte de fatalité lui eût refusé d'occuper dans son monument funéraire, une place correspondante à son ambition, à peine sa figure, de la manière dont elle est traitée et placée, appelle-t-elle les yeux du spectateur. Au-dessous, et dans une niche, est un groupe de la Vierge, avec l'enfant Jésus, ouvrage de Scherano da Settignano, qui, au dire de Vasari, l'aurait exécuté d'après un modèle de Michel-Ange. Les deux autres niches collatérales de cet étage sont occupées par des statues assises. L'une représente un prophète, l'autre une sibylle, ouvrage de *Raphaël da Montelupo*, dont Michel-Ange, dit-on, fut peu satisfait.

Cette description est partie du sommet du monument, que termine un entablement, avec les armes du pape et des candélabres, pour arriver à la partie inférieure, où sont les ouvrages qui appartiennent en propre à Michel-Ange, et qui consistent en deux statues représentant, d'un côté et de l'autre,

dans leur niche, l'une la Vie contemplative, l'autre la Vie active, sous les noms de Rachel et de Lia.

La figure de la Vie active, plus grande que nature, est à la gauche de Moïse. Elle tient de la main gauche une guirlande de fleurs, et de l'autre un miroir, dans lequel elle se considère, pour signifier (disent les interprètes) que toutes nos actions doivent être faites *avec considération.* A la droite de Moïse, est l'image de la Vie contemplative. Cette figure, de la même dimension, offre une assez heureuse composition ; elle a un genou ployé sur un socle. L'attitude de sa tête, dont le regard, ainsi que ses deux bras, se dirigent vers le ciel, indique avec beaucoup d'évidence quel est le but vers lequel tendent ses vœux et ses pensées.

Ainsi le sort voulut qu'en dépit de l'ambition de Jules II, et de l'innovation hardie de Michel-Ange, quant au système et à la composition des mausolées, tels que nous les avons fait connaître précédemment, le monument, dans l'invention duquel la sculpture avait osé prendre un nouvel essor, se trouvât en grande partie ramené aux errements des compositions du siècle précédent.

Statue de Moïse.

Cependant, la statue colossale de Moïse n'a pas peu contribué à lui donner une célébrité particulière.

Les jugements qu'on a portés de cet ouvrage, et qu'on en porte encore assez diversement, feraient la matière d'une critique spéciale, qui ne

serait pas sans intérêt dans l'histoire de l'art moderne. Nous en resserrerons ici l'étendue, renvoyant à la seconde partie de notre travail certaines considérations plus naturellement liées à l'analyse du génie de Michel-Ange.

Pour le présent, ce qu'il faut avant tout faire observer aux critiques, dans leurs jugements, c'est que la statue de Moïse, telle qu'elle se présente aujourd'hui à eux, est, par le fait, un ouvrage non seulement enlevé à sa destination première, et à l'harmonie de son ensemble de composition, mais encore rabaissé matériellement à un point de vue tout-à-fait contraire à celui pour lequel on l'avait composé, et à un ensemble qui l'eût fait tout autrement valoir.

Le dessin de cet ensemble imaginé par Michel-Ange, dessin qu'un heureux hasard a conservé, nous fait voir que la statue de Moïse au lieu d'être isolée, et si l'on peut dire posée terre à terre, comme elle l'est à peu de chose près maintenant, au contraire, devait faire partie d'un groupe colossal de deux figures, destinées à occuper, dans une des zônes du monument, une place élevée à plus de vingt pieds en hauteur. Or quant à son effet, qui peut nous dire ce que cette statue aurait paru dans un ensemble de composition, qui l'aurait fait voir, et à une tout autre distance, et sous un aspect si différent?

Certainement tout peut dépendre ici du point de

vue plus ou moins abstrait, ou plus ou moins positif, sous lequel l'artiste considérera son sujet. Sous le rapport idéal de l'homme qui communiquait avec la Divinité, et qui en avait reçu comme une sorte de reflet sensible, l'art du dessin ne trouvera ni formes, ni caractère, ni costume assez élevés, pour correspondre à la hauteur d'un semblable programme.

Ajoutons, à l'égard de Michel-Ange, qu'il n'eut à suivre aucun type antécédent.

Or lorsque l'artiste ne trouve aucun modèle régulateur de ses caractères, il est forcé de les imaginer. Alors le génie peut courir plus ou moins le risque du poète obligé, comme dit Horace, de produire *ignota indictaque primus*. Eh bien, c'est dans cette sphère que Michel-Ange semblait se trouver le plus à l'aise. Il nous l'a prouvé dans tous les personnages de la chapelle Sixtine, et nous ne pouvons, à cet égard, que renvoyer le lecteur à la seconde partie de cette histoire, qui sera particulièrement celle du génie de Michel-Ange.

Pour arriver maintenant à la critique particulière du Moïse, sous le rapport spécial de sa sculpture, nous devons y reconnaître un grand nombre de mérites et en plus d'une partie. Assurément la tête et le visage de Moïse sont l'œuvre et d'une haute pensée et d'un ciseau très-exercé. Il faut y admirer une largeur de plans, une fermeté de style, inspirées par un sentiment vif et profond, une gran-

deur de formes et une hardiesse de ciseau qui imposent, une expression de puissance et d'autorité qui fait baisser les yeux et taire la critique. Bien qu'il soit certain que Michel-Ange n'ait été, en aucun genre disciple, à proprement parler, ou suivant de l'antiquité, dont il connut toutefois et admira de son temps quelques chefs-d'œuvre, on doit dire que s'il en professa quelque imitation, ce fut particulièrement dans ce qu'on appelle l'étude de nu. L'exécution des deux bras et des mains de son Moïse offre une étude fort remarquable. Il y a grandeur de formes, vérité, largeur de style, et fini précieux jusqu'aux moindres détails.

C'est sur de semblables résultats d'étude que doivent se fonder les observations critiques des artistes et des connaisseurs, dans le plus ou le moins d'imitation de l'antique, par Michel-Ange, qui, sans doute original lui-même, sous le rapport des principes, du caractère et du style, n'en a pas moins montré qu'il n'aurait tenu qu'à lui d'être en tout imitateur rival des anciens.

Que Michel-Ange imita fort peu l'antique.

Ce qui peut donner lieu à dissentiment dans plus d'un genre de parallèles, entre les ouvrages de temps et d'artistes divers, c'est que les objets de comparaison ne se trouvent point matériellement rapprochés entre eux, et placés sous l'œil du critique. Si un seul coup d'œil peut les embrasser, le jugement en acquerra plus d'exactitude. Cependant, sur le fait de la vérité ou de la science imi-

tative, il y a lieu à un jugement plus positif, s'il peut, comme on va le voir, s'exercer sur un seul sujet, mais résultat de deux mains différentes.

A plus d'une époque, mais surtout à celle où l'art de la sculpture antique était infiniment loin d'avoir récupéré ce nombre, devenu immense, de points de comparaison, qui depuis ont mis fin à toute controverse entre les anciens et les modernes, Michel-Ange trouva plus d'un admirateur qui l'éleva au-dessus de l'antiquité, en donnant à sa sculpture la primauté sur celle des Grecs : *Ha superato d' assai i Greci*, a dit Bottari. Mais depuis un demi-siècle, la valeur de l'art antique a tellement remonté, que les exagérations, dont la gloire de Michel-Ange n'avait pas besoin, ne trouvent plus d'écho. C'est que la critique de l'art a vu abonder et se multiplier en ce genre des points de parallèle qui excluent toute diversité possible d'opinions.

Nous avons vu que dans son premier âge, Michel-Ange n'avait pu former sa pratique et son goût que sur des fragments de figures antiques, et en trop petit nombre, pour que la hauteur de style et la profonde science des Grecs ait dû, en lui révélant la région de la nature idéale, influer d'une manière active sur sa manière de voir et d'imiter.

Cependant lorsqu'il vint à Rome, au commencement du seizième siècle, avec un talent déja

formé à Florence, quelques-uns des principaux chefs-d'œuvre de l'art antique, reconquis sur la destruction et l'oubli, venaient de reparaître à la lumière, mais avec quelques mutilations de parties, dont on voulut réparer la perte par des restaurations modernes, dans la vue, tout au moins, de rendre aux ouvrages l'effet intégral de leur ensemble. Nul alors n'avait ni pour le talent en général, ni pour le travail du marbre en particulier, un renom égal à celui de Michel-Ange.

Il fut donc alors, et même ensuite comme de droit, chargé d'opérer plus d'une de ces restitutions, sur différentes statues. On cite entre autres[1] la célèbre figure de l'Hercule de Glycon, auquel manquaient les deux jambes, dont il fit les modèles, exécutés par *Guglielmo della Porta*, celle du prétendu Gladiateur mourant, dont il refit un bras, et une partie notable d'un Fleuve antique, au musée du Vatican.

C'est là, comme l'a judicieusement démontré le célèbre Visconti, que se révèle aux yeux les moins clairvoyants, la haute supériorité de l'antique. (Il s'agit des jambes de l'Hercule qui depuis ont été retrouvées.) *La differenza*, dit-il, *è palpabile e salta agli occhi di tutti, persino degli idioti nell' arte. Nelle nuove (gambe) non vedesi che il gonfio e il manierato, nelle antiche la vera forza,*

[1] Vasari, page 264.

le squadrature dei musco li in azione, per reggere quel colosso con verità e con naturalezza[1].

Mais la chose se manifeste avec plus d'évidence encore, dans la restauration faite par Michel-Ange d'une statue de Fleuve antique, qu'on voit au muséum du Vatican, et à laquelle il refit la tête qui manquait, le bras droit qui tient l'urne, et encore quelques autres détails.

« La nobiltà dell'antico », dit le même critique, « risalta a segno sopra lo style del Buonaroti che « è pur il principe della moderna scultura, che il « primo colpo d'occhio decide quanto il vetusto « artefice fosse piu eccellente del moderno maes- « tro. Il grande nell' antico non è disgiunto dal vero « della natura. Il grandioso che si è voluto dare « al moderno non è esente da alcune caricature, « e risulta da certi contorni sforzati, che per « quanto sieno piacenti all'occhio, sono assai lon- « tani dal formar quell' incanto del riguardante, « che sogliono produrre la verità e la bellezza « nelle opere del greco style. Se si osservano i tratti « delle sopraciglia e del naso, vi si troverà qual- « che cosa di simile nell' ondeggiamento della « barba, all' idea di quella del tanto rinomato « Mosè. » *Visconti, Mus. Pio-Clément., t.* 1, *p.* 72.

Il est certain que, nonobstant le haut mérite des statues de Michel-Ange, les innombrables

[1] Cicognara, tome II, page 279.

modèles de l'antique survenus depuis lui, ont opposé à ses œuvres en sculpture, un parallèle beaucoup plus direct et plus dangereux qu'il n'a pu l'être pour le style, la manière et le prodigieux savoir de son dessin en peinture, dont nous allons essayer de donner quelque idée, dans la description de son Jugement dernier.

Peinture du Jugement dernier à la chapelle Sixtine.

Clément VII avait déja, comme on l'a vu plus haut, projeté d'employer Michel-Ange à peindre les deux petits côtés formant la largeur de la chapelle Sixtine, c'est-à-dire deux espaces en regard qui peuvent comporter chacun 40 pieds de large sur 70 en hauteur. Le projet arrêté depuis long-temps avait été, que l'une de ces compositions représentât la Chute des anges rebelles, et l'autre le Jugement dernier.

Le pape Paul III, après avoir dégagé Michel-Ange des contestations relatives au mausolée de Jules II, qui fut terminé comme on l'a dit, voulut enfin qu'il procédât à l'achèvement de la décoration de la chapelle Sixtine. Nul autre ne pouvait et ne devait prétendre, ni consentir à s'exposer au danger d'un semblable point de comparaison. Michel-Ange, libre enfin de tout autre soin, entreprit l'exécution du Jugement dernier, à laquelle il employa de huit à neuf années.

La peinture et la composition du Jugement dernier forment un ouvrage unique et sans aucun point de parallèle, dans le domaine des arts. Non

qu'on ne voie dans plus d'une décoration intérieure des coupoles d'église, de très-vastes espaces couverts de peintures, qui, si on les mesurait au toisé, dans leur développement, offriraient d'aussi grandes surfaces, et peut-être de plus spacieux espaces, couverts de figures coloriées. Mais la très-grande différence qui se trouve entre ces entreprises, et celle de Michel-Ange, c'est que les premières sont destinées à être vues en masse, plutôt que considérées en détail; c'est qu'éloignées de l'œil à des centaines de pieds de distance, elles sont à la peinture, et surtout au dessin dans les tableaux proprement dits, ce qu'est au théâtre l'effet de la décoration, c'est-à-dire le résultat d'une convention avec les yeux du spectateur, qui ne doit prétendre à en voir que les masses. Aussi est-ce principalement par le prestige de la couleur, par les contrastes de lumière et d'ombre, par l'artifice des oppositions, que les figures, à l'abri d'une critique raisonnée des formes du corps humain, ou du dessin, produisent le seul effet qu'on en doit attendre.

Il n'en saurait être ainsi de la peinture du Jugement dernier par Michel-Ange. Ce n'est pas une scène de décoration, c'est un immense tableau (proprement dit), tableau destiné à être placé sous l'œil, à être examiné dans son tout et dans chacune de ses parties, et dans chaque détail de ces parties. C'est un ensemble de composition exé-

cuté de manière à n'obtenir tout son effet et sa véritable valeur, que considéré de près; ensemble dans lequel aucun prestige de couleur, d'harmonie, de perspective aérienne, ne peut venir faire la moindre diversion au mérite des figures dessinées, soit en groupes, soit isolées. C'est un exemplaire qui n'a eu ni précédent ni suivant, où toutes les hardiesses de contours, toutes les attitudes imaginables, et même impossibles à imaginer, autrement que par la science, se trouvent réalisées, et comme sans effort, par le privilége unique d'un talent, pour qui l'on pourrait dire qu'il n'y eut de facile que le difficile.

La peinture du Jugement dernier est donc, même sous le simple rapport de dessin linéaire du corps humain, la plus grande peinture ou le plus grand tableau qui existe, et qui très-probablement puisse exister dorénavant. C'est, à coup sûr, la plus vaste page qui ait été écrite par le pinceau, et dans laquelle on peut dire du peintre: *Pinxit et quæ pingi non possunt.* Plin., lib. XXXV.

Si toutefois hors de la sphère particulière du simple dessin, et avant d'en détailler les mérites d'imitation corporelle, on nous demandait si le sujet du *Jugement dernier,* tout à fait ou en dehors, ou au-dessus de l'ordre des choses sensibles, sujet inconnu, immense, innombrable, infini, au-delà de toute expression, de toute imagination, si un tel sujet, disons-nous, est de nature à être traité

par toute espèce d'imitation graphique, nous répondrions hardiment : Non.

Que si peut-être on insistait, nous ajouterions que, d'après ce que l'imagination peut se former d'une aussi immense catastrophe, de la convulsion de tous les éléments, de l'apparition du tribunal suprême, où tous les hommes doivent être cités, de la résurrection des morts, etc., etc., en donnant à une telle scène, non toute son étendue, sans doute, mais un seul abrégé proportionné à la faculté visuelle, il ne saurait se trouver chez un seul peintre, la réunion de toutes les qualités dont plusieurs même, par la seule nature des facultés humaines, sont opposées entre elles.

Peut-être en se prêtant à l'imaginaire possibilité d'une réunion de toutes les propriétés, qu'exigerait un sujet aussi composé et aussi multiple, serait-il possible de se figurer la partie supérieure, ou celle des anges, avec ces effets d'harmonie lumineuse, que seul aurait pu rendre le pinceau d'un Tintoret ou d'un Rubens. La partie moyenne, ou celle des bienheureux autour du Christ, réunissant toutes les beautés des prédestinés, déja introduits dans le cortége céleste, serait rendue sensible par la grace d'un Raphaël ou d'un Corrège. La région inférieure appartiendrait de droit à Michel-Ange, et serait le lot de son dessin hardi, des expressions violentes, et si l'on veut, des tours de force d'une manière qui semblerait n'avoir trouvé

de facilité que dans le difficile, etc., etc. Autant dire par conséquent, que la représentation tout entière d'un tel sujet si elle n'est pas inaccessible à la peinture, est au-dessus des moyens d'un peintre unique.

Oui, un tel sujet ne saurait, dans la vérité, appartenir qu'à l'art du poète proprement dit, cet art qui n'est pas borné par les conditions matérielles de l'unité locale, cet art qui n'éprouve aucune contrainte de l'unité de temps ou d'espace, qui peut à son gré promener notre imagination, et la faire voyager du ciel à la terre, de la terre dans ses profondeurs, et qui, si l'espace connu lui manque, peut en créer de nouveaux.

La poésie peint dans le temps, et elle y peut trouver l'infini. Elle dispose de la succession illimitée des images et des tableaux. Elle n'est point astreinte à l'unité de lieu. Elle peut à son gré franchir tous les intervalles, multiplier ou réduire tous les sujets.

Voilà ce que peut la poésie, parce qu'elle s'adresse avant tout au sens moral de l'homme, qui lui-même peut la suivre, et voyager avec elle dans tous les mondes.

Et voilà ce que ne peut aucun des arts du dessin, que circonscrit l'unité nécessaire de lieu, et plus encore l'unité d'action.

Et voilà pourquoi Michel-Ange, plus dessinateur encore que peintre, c'est-à-dire ne possédant pas,

dans la magie de la couleur, ce secret qui peut agrandir jusqu'à un certain point les espaces de chaque scène, ou en diversifier les effets, se trouva contraint à se borner dans sa composition aux seules expressions des corps.

Il fut donc obligé de renoncer à tous les aspects, sous lesquels d'autres moyens de l'art de peindre auraient pu encore produire, dans un sujet si fécond en variétés, et les joies célestes des uns, et les impressions terribles, sur les autres, de la colère divine, et le juge souverain porté sur un nuage (*in nube*), prononçant ses arrêts au milieu des éclairs.

N'ayant à employer que les traits d'un dessin savant, il vit dans ce sujet l'occasion la plus favorable, pour multiplier et varier à l'infini les positions, les contours et les aspects les plus difficiles à rendre du corps humain, aspects sous lesquels aucun modèle ne pourrait se présenter en réalité à l'imitation. Habile au-delà de toute idée dans la manière de diversifier, comme en se jouant, les groupes les plus compliqués, les poses et les mouvements les plus difficiles même à imaginer, on dirait qu'il se serait fait un jeu, plutôt qu'une étude, des tours de force les plus hardis. Il fallait en effet sa science et sa facilité à faire du difficile, pour que cette impression réagissant sur le spectateur, on ne se trouvât pas péniblement affecté de cette uniformité de science, dans laquelle le

sentiment ne saurait trouver ce dont il a besoin pour jouir, c'est-à-dire de la variété même dans l'uniformité du beau.

Mais cette critique trouvera encore sa place avec de nouveaux développements dans la seconde partie de notre histoire.

Convenons toutefois ici qu'il fut nécessaire à Michel-Ange, réduit qu'est son art à un point de vue borné dans l'imitation d'un sujet infini, d'en réduire l'effet à un espace commandé par la faculté visuelle du spectateur. C'est le cas où le peintre doit avoir recours à une de ces conventions, qui concentrent sur un petit nombre d'effets une scène infinie par elle-même, et parvient, au moyen d'un petit nombre de caractères très-significatifs, à restreindre moins encore l'action qu'il doit rendre, que le résumé de ses impressions, et cela sous les traits les plus énergiques de l'art, ou de la partie de l'art, qui limite son action et son langage.

Eh bien! c'est ce que Michel-Ange, agissant dans les bornes de son art, et surtout de la partie de cet art où la nature de son talent le renfermait, sut fort habilement concevoir et exécuter dans un espace qui, grand sans doute pour un tableau, devait toujours être petit pour le sujet. Nous devons reconnaître qu'en réduisant la représentation de son grand spectacle aux principales images d'une agglomération de corps divers ou d'individus

groupés, pressés, et plus ou moins entassés les uns sur les autres, et abstraction faite de tout autre effet poétique ou pittoresque, il sut parvenir habilement au but qu'il s'était graphiquement proposé.

Ce but, quant au système du peintre, était d'occuper l'espace qui lui était donné, par des divisions de scènes analogues au motif général, et d'agroupements distincts, qui, du sommet jusqu'en bas, parvinssent à remplir par de grandes masses de personnages, et par des groupes de compositions plus ou moins distinctes entre elles, toute l'étendue de la grande page qui lui était donnée.

Ainsi à partir du sommet, et dans les champs demi-circulaires, formés par la retombée des deux arceaux, à l'extrémité de la chapelle, Michel-Ange s'est plu à figurer des groupes de jeunes gens en l'air occupés à porter les instruments de la passion. Là déja se fait apercevoir cette licence générale dans toute la composition, et qui consiste à supprimer tous les accessoires caractéristiques de chaque catégorie de personnages. Ainsi ces jeunes gens qui sont des anges, sont représentés sans ailes, et rien, quant à la forme qui est de peu au dessous de l'âge viril, ne les distingue. Une douzaine de ces jeunes personnages, dans des attitudes plus appropriées à l'art qu'à la fonction qu'ils remplissent, est occupée au transport de la

croix. Un autre groupe de cinq ou six figures semblables accompagne le port de la couronne d'épines.

Dans l'espace cintré correspondant, on voit un groupe de huit ou dix jeunes gens (ou anges sans ailes) de la même proportion que les précédents, et du même âge, qui se groupent autour des autres instruments de la passion qu'ils portent, tels que la colonne, l'échelle, l'éponge au bout d'un bâton.

Au-dessous des espaces occupés par ces deux petits groupes, se développent, de l'un et de l'autre côté, et dans une bien plus grande étendue, deux, non plus groupes, mais véritablement foules de personnages, qui composent l'armée céleste des patriarches, des justes de l'ancienne loi, des prophètes, des apôtres, des martyrs, de tous les héros de l'ancien et du nouveau Testament, portant ou présentant en hommage au Juge suprême, soit les instruments de leurs supplices, soit les stigmates de leurs martyres.

J'ai dit que c'étaient deux foules. Il n'y a effectivement que ceux des premiers plans, autour du Christ, qui soient représentés en entier. La perspective fait voir d'un côté comme de l'autre, une multitude de têtes difficiles à nombrer, qui vont se perdant plus ou moins en hauteur, dans les lointains de chaque groupe.

Au milieu de ces deux groupes, apparaît, dirons-

nous, assise, ou à peu près en pied (car l'indécision de la pose donne lieu au doute [1]), la figure du Christ, ayant à ses côtés (on ne saurait dire pourquoi) la sainte Vierge. Il y a dans l'action et la pantomime du Christ un mouvement, qui se dirige du côté où l'on verra que se développent les scènes des réprouvés. On a plus d'une fois observé que le mouvement de la figure et l'expression de la tête ont quelque chose d'indécis, qui ne semble point rendre assez le *Ite, maledicti*, etc., pantomime restée fort au dessous du rôle si principal du principal personnage.

A une certaine distance du Christ et au dessous de lui, Michel-Ange a placé entre les deux groupes, dont nous allons faire mention, un groupe de huit jeunes gens, qui sans doute, malgré l'absence des ailes qui les devraient caractériser, sont les anges sonnant de la trompette destinée à convoquer les morts.

Ce groupe en sépare deux autres, dont l'un, du côté du Christ, est composé des personnages ressuscités, les uns vus dans une action, et avec des mouvements qui indiquent leur tendance ascendante vers le ciel; les autres auxquels des mains protectrices, et des efforts diversement exprimés, facilitent les moyens de s'élever à la région des bienheureux.

[1] VASARI, page 248.

L'autre groupe mis en parallèle, mais en opposition par son sujet, est de ceux que l'arrêt suprême précipite vers l'abîme. Comme dans le groupe précédent, l'action de s'élever est rendue sensible aux yeux, par le secours de ceux qui évidemment facilitent leur ascension; ici l'on voit par les mouvements d'une action contraire, tous les corps des réprouvés emportés et poussés vers l'abîme, dans des positions et des attitudes compliquées d'une manière effrayante, mais dont la tendance indique, avec la plus grande clarté, une direction tout à fait opposée à celle du groupe précédent, et l'on ne saurait douter qu'ils ne soient entraînés vers la région des damnés.

C'est dans ces groupes, véritables tours de force, que Michel-Ange a su multiplier d'une manière indescriptible, avec l'audace des plus effrayantes difficultés, (et toutefois avec une vérité et une correction de dessin incroyables) des multitudes de figures, dans des poses ou des inventions d'attitudes, qui sembleraient ne pouvoir être aperçues qu'en songe, et dans lesquelles toutefois une vérité, une correction inouïes, peuvent défier la critique la plus sévère.

L'ensemble et le parti général de toute la composition, offre dans sa hauteur une division à peu près symétrique, tant d'un côté que de l'autre, de masses formées par les figures soit isolées, soit groupées, ici, de ceux qui s'élèvent vers le ciel,

là, de ceux que l'arrêt du Juge suprême précipite dans l'abîme.

Restent les deux masses de personnages qui, d'un côté comme de l'autre, terminent par en bas la composition.

Elles sont occupées, l'une à la gauche du spectateur, par les scènes variées d'individus, ressuscitant, et sortant, ou sortis plus ou moins de la terre. Quelques-uns sont encore en état de squelettes. On en voit sous toutes sortes d'aspect s'efforçant de se rendre à la lumière; et déja plusieurs sont un objet de débats entre les deux puissances qui se les disputent. Quant à la composition du côté opposé, on peut dire qu'elle est à peu près entièrement remplie par la barque ailée qui transporte, on ne sait, et du moins on ne saurait voir où, une foule inexprimable par le discours, de condamnés que l'arrêt céleste a précipités dans l'enfer. C'est là que visiblement Michel-Ange a emprunté au Dante l'image et de la barque infernale et de son nautonnier Caron, chassant avec la rame les passagers qu'il doit conduire.

C'est sur cette barque de création toute païenne que Michel-Ange, au jugement des artistes, a rassemblé avec le plus de science l'incroyable foule de figures culbutées les unes sur les autres, dans toutes sortes de positions violentes et extraordinaires; et c'est là que son savoir de dessin

paraît avoir atteint le plus haut degré de facilité dans le difficile.

Cependant malgré toutes les beautés graphiques de figures entassées sur cette barque, Michel-Ange n'a pu échapper à la critique de l'extraordinaire anachronisme, qu'il s'est permis dans cette partie de sa composition. Que dans la fiction, ou la description toute fabuleuse de son enfer imaginaire, le Dante, deux siècles avant Michel-Ange, ait emprunté à l'antiquité une allégorie toute païenne :

Caron demonio con occhi di bragia
Loro accennando tutte le raccoglie
Batte col remo qualunque si adagia ,

on en est moins surpris, lorsque surtout l'objet n'est représenté que par un petit nombre de paroles. Il en est tout autrement d'un sujet, que la peinture se permit d'adresser aux yeux dans un lieu saint, à la fin du seizième siècle, et comme partie d'une composition où apparaissent le Christ, les apôtres et les saints de la légende chrétienne.

Nous ne croyons pas que de nos jours et généralement par le passé, dans aucune peinture de ce genre, le *Quidlibet audendi* ait été libre *pictoribus atque poetis*. Nous pourrons dans la seconde partie chercher à expliquer par les qualités de Michel-Ange, certains manques de raison qu'on peut reprocher à son génie.

Nous ne nous étendrons pas davantage ici sur l'inénarrable ensemble du Jugement dernier, ouvrage au-dessus ou en dehors de toute décomposition, par la critique du discours, ouvrage resté comme une sorte de *monstrum* qui, par la nature même d'un sujet, et d'une invention hors des vraies limites de l'art, a dû rester sans imitateur, comme lui-même il n'avait pas eu de modèle.

Plus d'une censure avait eu lieu, dans le temps, sur l'extraordinaire inconvenance de toutes les sortes de nudités du Jugement dernier dans un lieu saint. Le pape Paul IV avait fait dire à Michel-Ange qu'il eût à les voiler. « Que le pape, » répondit Michel-Ange, « ne s'inquiète pas tant de corriger « les peintures, ce qui peut se faire aisément, mais « un peu plus de réformer les hommes, ce qui est « beaucoup moins facile. » Il faut avouer que la nudité des figures était une condition en quelque sorte obligée d'un sujet composé de corps qui, sortant de leurs sépultures, ne pouvaient être supposés vêtus, en sorte que la nudité était leur costume obligé. Mais il est de certains détails de décence également obligée, dont l'observance ne saurait préjudicier à la vérité générale, ni aux intérêts de l'art, et c'est à ces légères modifications que Michel-Ange consentit.

Ce grand ouvrage fut découvert au public, le jour de Noël 1541. Michel-Ange y avait employé huit années. Il avait alors 67 ans.

A peine avait-il terminé cette vaste entreprise, que Paul III voulut mettre de nouveau son talent à contribution, pour la décoration d'une nouvelle chapelle, qu'il venait d'élever et d'ouvrir au même étage. C'est celle que de son nom l'on appela *Pauline,* et qui venait d'être construite par Antoine San Gallo. Le pape voulait que par suite de la même allusion à son nom, la chapelle qu'il avait fondée, fût particulièrement ornée de sujets relatifs à la vie du grand apôtre, dont elle devait porter le nom.

Peintures de la chapelle Pauline.

Le local, généralement considéré en lui-même, et la place qui devait y être destinée aux peintures, rien de tout cela ne pouvait entrer en comparaison avec la prodigieuse entreprise de l'ouvrage précédemment décrit.

Deux seuls sujets séparés encore par le maître-autel furent composés dans la voûte de ce local, et exécutés à fresque par Michel-Ange.

Le premier est la conversion de saint Paul. Le sujet se divise en deux scènes. Dans celle du haut, on voit deux groupes de figures célestes, au milieu desquelles se fait distinguer le personnage principal dans un mouvement très-marqué. C'est l'instant où doit sortir d'en haut cette voix qui terrasse Paul et lui crie : « Pourquoi me persécutez-« vous ? » La scène inférieure ou terrestre est occupée par une multitude effrayée qui s'enfuit. Le coursier monté par Paul, l'a jeté à terre et fuit aussi.

On a tenté vainement de l'arrêter. Paul terrassé par la voix céleste qui l'a comme foudroyé, est environné de ses compagnons d'armes, qui essaient de le relever.

Il y a beaucoup de mouvement et d'expression dans cette composition, qui aurait mérité un tout autre emplacement, et dont le temps a depuis altéré l'effet et les couleurs

Le second sujet en pendant est le crucifiement de saint Pierre.

On voit au milieu d'une multitude de spectateurs, saint Pierre déja étendu, la tête en bas, sur l'instrument du supplice, que soulèvent avec beaucoup d'efforts les bourreaux, tandis que l'un d'eux est occupé à pratiquer en terre le trou qui doit recevoir son extrémité. C'est à l'occasion de cette peinture que Vasari, qui n'en dit que peu de mots, fait observer qu'aucun accessoire ni d'arbres, ni de paysages, ni de fabriques ou de bâtiments, n'est jamais intervenu dans les peintures de Michel-Ange, qui était, dit-il, « come quello « che forse non voleva abbassar quel suo grande « ingegno in simili cose. » Sans prétendre contredire Vasari, mais seulement en l'interprétant, nous dirons que c'est que Michel-Ange, au lieu d'être *peintre dessinateur*, fut *dessinateur peintre*.

Du reste les peintures de la chapelle Pauline, situées dans un emplacement mal éclairé, et ayant souffert des dégradations, ont eu encore à éprou-

ver la défaveur du voisinage de la chapelle Sixtine. Elles n'attirent que très-faiblement aujourd'hui l'attention des artistes et la curiosité des amateurs.

D'après l'âge de 75 ans que Condivi et Vasari [1] donnent à Michel-Ange lors de l'exécution finale des peintures de la chapelle Pauline, on doit conclure qu'ayant terminé la chapelle Sixtine à l'âge de 67 ans, un intervalle de sept années pour un homme aussi actif, n'aura point été exclusivement rempli par les deux compositions qu'on vient de décrire.

Il se pourrait donc qu'il eût employé quelques intervalles de cette période à des travaux de sculpture, comme l'indique surtout Condivi [2], immédiatement après avoir décrit, dans la chapelle Pauline, l'ouvrage de peinture dont on vient de parler, et qui fut en cet art la dernière production de Michel-Ange.

Groupe en marbre de quatre figures.

Un instinct puissant le ramenait volontiers au travail de la sculpture qui était son art de prédilection. Or nous trouvons qu'à l'époque de sa vie, où nous sommes, il s'amusait à l'exécution d'un groupe de quatre figures plus grandes que nature, représentant le Christ descendu de la croix, soutenu sur les genoux de la sainte Vierge, accompagnée de la figure de Nicodème en pied, et d'une

[1] Vasari, page 254.

[2] Condivi, page 44.

des saintes femmes, qui porte aide et assistance à la mère du Sauveur.

Cet ouvrage était de ceux que Michel-Ange tenait quelquefois en réserve, pour les moments de loisir qu'il donnait aux soins de sa santé, et peut-être à ses distractions. « Per dilettazione e « passatempo (comme il disait) perche l'esercitarsi col mazzuolo lo teneva sano di corpo [1]. » Ce groupe, d'une belle composition, dut subir le sort de quelques autres dont une sorte de fatalité empêcha l'achèvement. Selon l'intention de Michel-Ange, l'ouvrage devait orner un autel, au pied duquel aurait été sa sépulture, et il lui aurait en quelque sorte servi de monument sépulcral. Il est aujourd'hui placé derrière le maître-autel de la Basilique métropolitaine (ou *Santa-Croce*) de Florence, et on lit au-dessous cette inscription composée par le sénateur Bonarroti:

POSTREMUM MICHAELIS ANGELI BONARROTÆ OPUS
QUAMVIS AB ARTIFICE OB VITIUM MARMORIS NEGLECTUM
EXIMIUM TAMEN ARTIS CANONA
COSMUS III MAGN. DUX ETRURIÆ
ROMÆ JAM ADVECTUM HIC P. I. ANNO
CIƆIƆCCXII.

La suite chronologique des œuvres de Michel-Ange a cela de particulier, dans l'ensemble histo-

[1] VASARI, page 255.

rique qui doit les renfermer, que leurs époques si diverses et si distantes l'une de l'autre, ne permettent presque jamais à l'écrivain d'entremêler, pour la variété, les descriptions des monuments qui appartiennent à chaque genre d'art. Une succession, ménagée et préparée avec un peu de soin en ces matières, aurait pu avoir quelque agrément pour le lecteur. Mais qui sait si indépendamment du faux chronologique, cette diversité d'apprêt n'aurait pas dû produire des bigarrures nuisibles à l'intérêt plus important, qui doit résulter de l'exposé véritable des travaux, dans l'ordre où ils ont été conçus et exécutés ?

Si cela est, le lecteur sera dispensé d'en savoir gré à l'historien, qui n'a fait que suivre, autant qu'il lui a été possible, le fil historique des faits, c'est-à-dire l'ordre chronologique des différents genres d'ouvrages de Michel-Ange.

Ainsi après avoir, sans presque aucune interversion de dates, montré l'artiste universel débutant. chez Laurent de Médicis, par l'étude de la sculpture qui l'occupa plus spécialement, jusqu'à l'âge de quarante ans, nous l'avons fait voir, à deux reprises différentes, exclusivement livré à la peinture dans les vastes décorations des chapelles Sixtine et Pauline au Vatican, travaux qui durent l'occuper près de vingt ans. Maintenant nous allons le voir, après avoir laissé, sans les terminer entièrement, les entreprises de la sacristie et de la bibliothèque de St-Lau-

rent à Florence, se trouver porté par degrés, à devenir le plus célèbre architecte du plus célèbre des monuments modernes.

Des vicissitudes que la construction de St-Pierre éprouva.

Michel-Ange, ainsi qu'on l'a vu, n'était pas novice en l'art de bâtir. A cette époque, un lien, qui depuis s'est trouvé rompu, unissait fort souvent ensemble les pratiques des trois arts du dessin, et le siècle précédent avait déja fourni, de cette union, plus d'un exemple remarquable. Il y avait chez Michel-Ange une puissance de capacité prodigieuse en tout genre, une rectitude d'esprit, un sens profond qui lui faisait tout deviner. Déja plus d'une fois il avait eu l'occasion, tantôt de révéler les ignorances ou les vices de construction dans les entreprises de Bramante; tantôt d'attaquer les superfétations dispendieuses de projets arrêtés par Antoine San Gallo, pour la basilique de St-Pierre. Son extraordinaire désintéressement augmentait encore son crédit, et donnait à ses censures une plus grande autorité.

Antoine San Gallo mourut en 1546, après avoir laissé et fait exécuter, en pierre, le modèle le plus dispendieux qu'il fût possible d'imaginer pour la nouvelle basilique, modèle qui s'est conservé jusqu'à nos jours.

Depuis la mort de Bramante, c'est-à-dire depuis l'an 1514, la construction de St-Pierre n'avait offert qu'une succession plus ou moins rapide d'essais et de projets. L'idée première de Bramante fut grande

et hardie, mais ses moyens d'exécution n'y répondirent point. Après lui on fut effrayé, non du projet, mais de l'insuffisance de sa construction. Julien de San Gallo, Joconde, Raphaël, travaillèrent à en raffermir les points d'appui, mais toujours sur le plan primitif, que Raphaël avait définitivement arrêté, d'après les renseignements de Bramante, son oncle. Ces trois architectes manquèrent bientôt.

En 1520, Balthazar Peruzzi prit la place de Raphaël, et Antoine San Gallo celle de Julien, son oncle.

Le premier voulut réduire à la forme de croix grecque le plan en croix latine de Bramante. Il éleva l'hémicycle du fond, et vit bientôt languir tous les travaux sous le règne inerte d'Adrien VI, et au milieu des catastrophes arrivées sous Clément VII, son successeur. Il mourut en 1536, et laissa Antoine San Gallo seul et unique chef des travaux.

Paul III, déja pape depuis deux ans, était le protecteur de San Gallo, et aimait les grandes entreprises. Mais une multitude d'abus s'était enracinée dans la direction des travaux de St-Pierre. Chacun en faisait un objet de trafic et de spéculation particulière. Chacun ne visait qu'à perpétuer les travaux pour se perpétuer dans son emploi. On ne cherchait enfin qu'à rendre l'entreprise sans fin.

Bien qu'Antoine San Gallo ne doive pas être accusé d'avoir eu cette coupable intention, on doit

dire que l'énorme et colossal modèle en relief et en pierre, qu'il venait de produire, et qui s'est conservé jusqu'à nos jours, s'il avait dû être ainsi réalisé en grand, aurait singulièrement servi les vues intéressées des subalternes dont on a parlé. On peut présumer que si St-Pierre avait dû être continué sur ce modèle, la complication de tant de parties, l'excessive multiplicité des masses, des formes, des ordonnances et de leurs détails, en auraient augmenté la dépense à l'excès, et prolongé sans fin l'exécution. Pour le dire, en un mot, ce monument serait devenu, bien que dans un meilleur goût, un autre *Dôme de Milan.*

On peut voir par le vaste modèle dont on a parlé, que San Gallo y avait rassemblé, surtout dans la composition extérieure de l'édifice, une sorte de compilation, on doit même dire une agglomération de masses, de détails d'ouvrages antiques, empruntés de toutes parts. Ce ne sont qu'ordonnances sur ordonnances, portiques sur portiques, arcades sur arcades, etc. On croirait que San Gallo aurait eu l'intention de réunir le Panthéon, le mausolée d'Adrien, le Colisée, etc., enfin tout ce que l'art de l'architecture avait produit en divers temps et pour divers emplois.

Cependant au milieu de toutes ces grandeurs architecturales réunies, ce qu'on aperçoit au premier coup d'œil, dans ce modèle, c'est que le monument, privé du principe d'unité, perd aussi l'effet de

la grandeur, que l'unité seule produit; c'est que la coupole surtout, par l'effet des découpures multipliées de son élévation, aurait dû perdre jusqu'à l'effet matériel de sa dimension réelle, sur l'œil physique et moral du spectateur. Ce qu'on éprouve encore, c'est que le frontispice du temple offre trop de divisions de parties, pour que le tout puisse produire l'impression d'un ensemble. On ne saurait dire en outre à quel point cette complication, en multipliant à l'excès le travail de la main-d'œuvre, aurait aussi augmenté la dépense.

Ce n'est pas sans doute la seule démonstration, mais c'en est une très-remarquable de cette vérité, qu'en fait d'architecture (et de construction aussi), le bon goût est presque toujours compagnon de l'économie. Ainsi Vasari nous apprend que Michel-Ange traitait de gothique cet amas de clochers, de pyramides et de pointes dont San Gallo avait hérissé sa composition.

Heureusement pour le monument et pour l'art, le pape Paul III eut le bon esprit de s'adresser à Michel-Ange. Une circonstance particulière concourut à cette décision. Michel-Ange créé architecte de St-Pierre.

Peu de temps avant la mort de San Gallo, Michel-Ange avait été consulté par le pape Paul III sur le projet, dont l'exécution était déja commencée, d'environner de fortifications la partie de Rome qu'on appelle *Borgo*. Le pape avait dans cette consultation réuni, avec San Gallo, divers experts au

nombre desquels il voulut que se trouvât Michel-Ange[1]. Il savait que sa réputation en ce genre se fondait sur les grands travaux qu'il avait exécutés, lors du siége de Florence, au mont San Miniato, et sur la longue défense qu'il avait faite alors de cette ville. La discussion s'entama dans l'assemblée convoquée par le pape, et après beaucoup de controverses, Michel-Ange fut invité à donner son avis. Cet avis fut entièrement contraire à celui de San Gallo, qui lui répondit, et lui objecta qu'étant peintre et sculpteur il devait être juge incompétent en fait de fortifications. «Tout au contraire,» repartit Michel-Ange, « je sais peu de chose dans les arts « dont vous parlez; mais pour ce qui est de forti- « fication, j'ai eu le temps d'y acquérir de l'expé- « rience, et beaucoup plus que vous et les vôtres.» Il se mit ensuite à lui reprocher sur plus d'un point de graves erreurs.

Le pape rompit la conférence, et fort peu de temps après, Michel-Ange lui porta en dessin un nouveau projet de tout l'ouvrage des fortifications. Ce projet fut cause qu'on abandonna celui de San Gallo, et par suite la construction de cette belle porte, qu'il avait commencé d'élever jusqu'à moitié de sa hauteur, et qu'on voit encore dans ce même état d'inachèvement, au bout de la rue de la Longara. Quoique n'ayant maintenant aucune destina-

[1] Vasari, page 254.

tion nécessaire, on ne saurait voir ce qui en subsiste, sans désirer que son achèvement tende à la conserver, comme un excellent morceau d'architecture de San Gallo.

Cependant, ainsi qu'on l'a dit, il venait de laisser vacante, par sa mort, la place d'architecte de St-Pierre. Le pape ne balança point à le remplacer par Michel-Ange, qui, malgré toutes ses répugnances, fut forcé d'accepter. Les refus de sa part ne procédaient d'aucune autre cause, que de la crainte des difficultés, dont il prévoyait que le puissant et nombreux parti de San Gallo ne manquerait pas, ainsi qu'il se le promettait bien, d'entraver la marche de son successeur. « Dieu, » écrivait-il à Vasari, « m'est témoin que c'est contre mon gré, « et uniquement par force que j'ai accepté l'entre- « prise de St-Pierre. » Dans une lettre à Ammanati il disait, en parlant de son modèle : « S'il l'emporte, « je ne puis qu'y perdre beaucoup; c'est ce que vous « me ferez plaisir de faire entendre au pape, car je ne « me sens pas bien portant. » Michel-Ange avait alors 72 ans.

Ce modèle dont il parle, et sur lequel fut, dans le fait, élevée la basilique de St-Pierre (à cela près des changements survenus, par la suite, au frontispice du monument et à l'allongement de la nef), ce modèle, dis-je, fut la critique la plus sévère, et en même temps la plus judicieuse de celui de San Gallo, qui avait 35 palmes de long, 26 de large, et 20 1/2

en hauteur. Il était construit tout en pierres, comme on le voit aujourd'hui dans une des salles du belvéder, et il avait coûté cinq mille cent quatre-vingt-quatre écus d'or.

Michel-Ange ne mit que quinze jours à faire le sien, également en relief, et il n'y dépensa que vingt-cinq écus; et ce projet, disait-il, économisait cinquante années de travail, et trois cent mille écus. Calcul certainement fort modéré.

Mais ce que les gens de goût y virent alors, comme il est encore aujourd'hui plus aisé de s'en convaincre, c'est que la grande économie qu'il présentait de parties rédondantes, de détails accumulés, d'ornements aussi superflus que dispendieux, tournait nécessairement au profit de la vraie richesse, dans des masses qui devaient tirer de leurs proportions la plus réelle beauté. Or cela ne coûtait rien, en sorte que chaque suppression des rédondances du projet de San Gallo, devenait une économie de dépense, et une augmentation de véritables richesses, celles que donne l'harmonie des lignes et des formes.

En adoptant le plan d'une croix grecque dans l'ensemble du vaisseau, Michel-Ange dégageait son intérieur de toutes les minuties dont San Gallo avait rempli le sien. Par suite, et toujours en vue du principe de l'unité, il faisait régner la même ordonnance corinthienne au dehors comme au dedans. Il n'appliquait aussi à l'extérieur qu'un seul grand ordre, au lieu des trois l'un sur l'autre qu'employait

son prédécesseur. Au moyen d'un seul rang de colonnes il élevait avec richesse mais unité et simplicité, une coupole beaucoup plus majestueuse, beaucoup plus grandiose que n'eût été, par le seul vice de ses divisions, celle de son prédécesseur. Il donnait à tout le monument de l'unité dans l'ensemble de sa masse, de la simplicité mêlée de variété, dans les détails, par conséquent, tout ce qui constitue la véritable grandeur, celle qui frappe à la fois l'esprit et les yeux [1].

Michel-Ange eut le bonheur qu'il redoutait. Son modèle enchanta le pape, qui bientôt crut devoir ne plus s'en tenir, vis-à-vis de lui, à des propositions et à des invitations. Il employa donc son autorité, pour le contraindre à devenir l'architecte définitif de St-Pierre. Le diplôme ou *motu proprio* qui lui conféra cet emploi, lui donnait aussi les pouvoirs les plus illimités. En vertu de cet acte, Michel-Ange avait le droit de disposer de tout, hommes et choses, avec une autorité sans bornes. D'autre part, en lui accordant la liberté de tout changer à son gré, le pape ôtait à ceux qui pourraient lui succéder, celle de s'écarter des plans et modèles arrêtés.

Il ne fallait rien moins que ce haut crédit d'une réputation imposante, pour couper enfin le nœud de toutes les difficultés, et faire taire toutes les con-

[1] *Voyez* la seconde partie.

tradictions. Mais il fallait aussi un caractère capable de se roidir contre tous les obstacles, et d'imposer silence à toutes les prétentions hostiles, pour triompher complétement des intrigues du parti de San Gallo. Le premier usage que Michel-Ange fit de son pouvoir, fut d'expulser tous les agents ou employés de la fabrique, et de les remplacer à son gré. Pour être mieux autorisé à réformer les abus dont tant de gens s'étaient engraissés, au détriment du bien public, il donna la meilleure de toutes les leçons de désintéressement, l'exemple. Ainsi il refusa le traitement annuel de six cents écus, attaché à la place d'architecte en chef, qu'il ne cessa de remplir gratuitement pendant dix-sept années. L'acte qui le nomma fait mention de son refus d'accepter la moindre indemnité, et ce fut lui-même qui sollicita l'insertion de cette clause.

Fort de tous ces moyens, Michel-Ange attaqua tout à la fois et ensemble les diverses parties du monument. Après avoir fait abattre l'ouvrage de San Gallo, il fit monter de niveau, et sur tous les points, la nouvelle construction. Son but était d'avancer toute la bâtisse à un tel degré, qu'il n'y eût plus lieu désormais ni à refaçon, ni à aucune espèce de changements.

En trois années, il banda les quatre nefs, éleva le revêtement extérieur en pierre travertine, termina les deux grands escaliers qui, d'un côté comme de l'autre, conduisent au sommet des voûtes. Il for-

tifia d'un nouveau cintre en briques, les arcs sur lesquels le dôme s'appuie. Il en renforça surtout les piliers. De 42 pieds d'épaisseur sur un sens, et de 21 sur l'autre, que leur avait donnés Bramante, il les porta à 58 pieds, et à 29. Bientôt on vit s'élever, exécuté en pierre travertine, le soubassement extérieur de la coupole; et en même temps fut achevé de même son grand entablement dans l'intérieur.

De toutes parts et à vue d'œil grandissait l'édifice. Son ordonnance fut, au dedans comme au dehors, irrévocablement fixée. Les hémicycles des deux croisées furent voûtés en pierre, et les compartiments de leurs voûtes, leurs chapelles avec les fenêtres qui les éclairent, reçurent leur achèvement. Enfin Paul III avant sa mort, qui arriva en 1549, put voir la forme de la grande basilique invariablement déterminée.

Sous Jules III, son successeur, l'intrigue essaya de renouveler ses efforts contre Michel-Ange. On lui reprochait de n'avoir pas donné assez de lumière à l'intérieur du temple, en un mot, d'avoir bouleversé tout ce qui avait été fait avant lui. Le pape fit examiner le sujet de ces plaintes, et le résultat de l'examen fut un nouveau diplôme confirmatif de celui de Paul III, en faveur de Michel-Ange.

Dans la suite un certain Nanni (di Baccio Bigio), élève de San Gallo, et qui avait été compris dans les réformes des employés à la construction de

Saint-Pierre, devenu l'ennemi particulier de Michel-Ange, avait obtenu par ses intrigues auprès des commissaires, la préférence sur Daniel de Volterre que proposait Michel-Ange lui-même, pour le seconder dans ses dernières années. Déja il était à l'œuvre, et il avait commencé d'établir un pont de charpente tout à fait inutile au service et au transport des matériaux. Michel-Ange l'apprend, l'indignation lui rend toute la vivacité de la jeunesse. Il va sur-le-champ trouver le pape, et lui dénonce le choix que viennent de faire les commissaires de la fabrique. Le pape apaisa Michel-Ange, manda les commissaires pour qu'ils eussent à rendre compte de leur conduite, et envoya vérifier par un homme de confiance les faits allégués, avec injonction à Nanni d'administrer les preuves des erreurs imaginées par lui. Cet éclaircissement justifia Michel-Ange, et dévoila les menées secrètes de Nanni, qui fut ignominieusement congédié.

Enfin malgré les trop fréquents changements de pontifes, et au milieu de toutes les inquiétudes que ces variations ne cessaient de causer à l'architecte, la tour du dôme fut entièrement élevée, et si les fonds n'eussent pas diminué, sous les règnes de Paul IV, et de Pie IV, l'édifice eût été bientôt porté à sa fin.

Quelques dégoûts que les envieux de Michel-Ange lui fissent éprouver à Rome, quelques sollicitations qu'on pût tenter d'autre part, pour le

ramener à Florence, il continua de rester inébranlable. Il sentait que la destinée de Saint-Pierre était attachée à la sienne. « Si je quittais (écrivait-il à « Vasari), j'occasionnerais la ruine de ce grand mo« nument. Ce serait à moi une honte éternelle, et « une faute impardonnable. Lorsque je l'aurai mis « au point qu'on n'y pourra plus rien changer, « j'espère alors, etc. » Il disait dans une autre lettre, en réponse aux instances qu'on lui faisait de la part du grand-duc de Toscane, qui l'appelait auprès de lui : « Obtenez de sa Seigneurie, qu'avec sa per« mission je puisse suivre la construction de Saint« Pierre, jusqu'à ce que je l'aie amenée au point « qu'on ne puisse plus lui donner une autre forme. « Si je quittais auparavant, je serais la cause d'une « grande ruine, d'une grande honte, et d'un grand « péché; je vous en prie pour l'amour de Dieu et « de Saint-Pierre, etc. »

Michel-Ange put se flatter d'avoir obtenu l'objet de ses vœux. Il poussa en effet les travaux et l'ouvrage à un tel degré, qu'il ne restait plus à élever que ce qu'on appelle la calotte du dôme, opération qui ne pouvait plus donner lieu à aucun changement essentiel. Il avait alors quatre-vingt-sept ans; et il devait rester encore plus d'un détail, plus d'un renseignement d'opération à terminer, dont les éléments n'étaient connus que de lui. On l'engagea d'en rédiger le devis avec tous les détails; ce qu'il exécuta dans un modèle en bois, et terminé sous

ses yeux, modèle où fut définitivement, et se trouva complétement arrêtée cette belle structure qui présente, comme on le sait, deux voûtes inscrites l'une dans l'autre.

Jusqu'à vingt-six pieds au-dessus de l'attique compris dans l'élévation de la tour du dôme, la coupole ne forme qu'un seul corps de construction en épaisseur, dont le vide, c'est-à-dire celui de l'intérieur, est de cent trente pieds. L'épaisseur de la voûte, à cette naissance de la courbe, est de neuf pieds, sans y comprendre la saillie des côtes. Comme le cintre des courbes de la double coupole ne forme point deux lignes exactement concentriques, l'intervalle qui les sépare augmente à mesure de leur élévation, et à l'endroit où commence la lanterne, leur distance est de dix pieds. Cet ouvrage prouverait tout seul que Michel-Ange fut constructeur aussi savant en architecture, que dessinateur profond en peinture.

Après sa mort, cette immense voûte fut, ainsi que la lanterne qui en fait l'amortissement, exécutée avec un scrupule religieux sur son modèle, et telle qu'il l'avait projetée, par Jacques della Porta et Dominique Fontana. Le respect pour ses moindres intentions fut porté, pendant long-temps, jusqu'au scrupule, et Pie IV destitua Pirro Ligorio pour avoir tenté de s'en écarter.

L'église de Saint-Pierre doit donc évidemment son existence architectonique à Michel-Ange, indé-

pendamment des additions et prolongements qu'on y introduisit par la suite, et qui changèrent plutôt les dimensions de sa nef et de son frontispice, que l'ensemble de toute son ordonnance, ou ce qui en constitue l'essentiel. Or c'est bien de ce dernier nom qu'il faut appeler, dans ce vaste édifice, sa coupole et son couronnement, toute sa croisée, et son hémicycle à l'extrémité du vaisseau, l'ordonnance intérieure et extérieure des pilastres corinthiens, et les détails de tous les profils. Il est bien vrai qu'après lui, le plan de croix grecque qu'il avait adopté, fut allongé en croix latine, par l'addition de trois arcades à la nef actuelle. Mais on ne fit encore que continuer l'ordonnance corinthienne du reste de l'église.

Quant aux différentes questions de goût, auxquelles ce vaste monument peut donner lieu, dans les changements dont on vient de parler, nous en renvoyons la discussion à la seconde partie de cette histoire.

Architecture du Capitole avec ses accessoires.

Nous avons cru ne devoir pas interrompre la suite descriptive des travaux de Michel-Ange à Saint-Pierre, travaux qui occupèrent principalement les seize ou dix-sept dernières années de sa vie (il avait soixante-douze ans quand il les entreprit). Rien, en effet, n'eût été plus fastidieux pour le lecteur, que d'en suspendre la suite, par diverses descriptions d'ouvrages tout à fait étrangers. Et puis rien ne serait plus difficile que de soumettre à

un lien chronologique, les récits d'entreprises qui, subordonnées dans leur exécution à toutes sortes de variations, ne sauraient guère être ramenées à la fixité d'une époque précise. Les écrivains où l'on peut puiser les notions historiques de ce genre, en les supposant même contemporains, ne se sont guère assujettis à rechercher et à vérifier les époques d'ouvrages commencés, laissés et repris en différents temps.

Rien, au reste, de plus indifférent aujourd'hui, et de moins important au sujet principal de la présente histoire, qu'une fidélité de chronologie en vertu de laquelle les ouvrages qui nous restent à décrire, ainsi que plusieurs des précédents, commencés ou discontinués, pris, laissés et repris à tant d'époques variées, ne permettraient de les faire connaître que dépecés en quelque sorte, et réellement décomposés.

Nous allons donc continuer de faire mention, sans aucun ordre de dates, et de rendre un compte abrégé des principaux monuments et ouvrages d'architecture, auxquels Michel-Ange a attaché la célébrité de son nom.

Les Conservateurs du peuple romain désiraient donner enfin au moderne Capitole un ensemble de compositions, dont l'architecture répondît plus ou moins à la célébrité de l'ancien local et de son nom. Michel-Ange fut bientôt chargé de réaliser cette noble intention. C'est à lui qu'on doit l'heu-

reux parti, le seul peut-être qu'il fût permis de tirer d'un local assez ingrat, et rendu tel par les différences des terrains environnants.

Il commença par établir le beau soubassement du bâtiment situé en face de la grande montée, et qu'on appelle le palais du Sénateur. En avant, il construisit cet escalier à deux rampes qui conduit au rez-de-chaussée de l'édifice, composition grandiose, où figurent en avant du perron, de la manière la plus heureuse, les deux statues colossales antiques du Nil et du Tibre. Entre ces figures est une niche, destinée d'abord à recevoir une statue de Jupiter, remplacée depuis par une statue de porphyre assise, et représentant Rome triomphante. Michel-Ange n'eut pas d'autre part à l'architecture du palais du Sénateur, qui fut achevé depuis, par deux autres architectes, Jacques de la Porte et Rainaldi.

Mais les deux palais latéraux de la place du Capitole, et qui en forment comme les deux ailes, furent entièrement construits sur les dessins de Michel-Ange, et sont, de tout cet ensemble, la partie la plus importante et la plus digne de remarque.

Il faut y distinguer un parti, ou une suite de galeries en portiques, dans une disposition architecturale qui (à notre connaissance du moins) n'avait pas encore été employée. Un assez grand nombre d'édifices présentent aujourd'hui, et pré-

sentaient également au temps de Michel-Ange, dans les continuités de leurs développements, ce qu'on appelle des suites de portiques, ou promenoirs couverts, formés sur les façades, par des arcades avec piliers, ou piédroits, et qui comprennent une ordonnance en pilastres, laquelle s'élève jusqu'à la hauteur des cintres.

Michel-Ange prit ici un autre parti, qui dut paraître alors une véritable nouveauté. En place d'arcades, il pratiqua au rez-de-chaussée un petit ordre de colonnes ioniques, qui ne s'élèvent que jusqu'à l'étage supérieur. Ces colonnes sont adossées à la partie latérale du massif des piédroits. Ceux-ci reçoivent sur leur surface extérieure les grands pilastres corinthiens, qui supportent l'entablement général du bâtiment, surmonté d'une balustrade ornée de statues.

C'est donc au petit ordre de colonnes ioniques du rez-de-chaussée dont on a parlé, que Michel-Ange adapta l'ajustement, alors inusité, de ce chapiteau ionique, auquel on a donné son nom, parce qu'il en fut l'inventeur. Il est possible en effet qu'il n'ait point eu, en son temps, connaissance des exemples antiques de chapiteaux ioniques dont les volutes retournent en dehors.

Du reste, son chapiteau tient de l'ionique le plus généralement employé, en ce que ses faces sont dissemblables, et que ses volutes pendantes et ovales se contournent avec grace. Il en diffère par

l'addition d'un astragale et d'un gorgerin, et par la ligne courbe que décrit des quatre côtés son tailloir. Selon Winckelmann, c'est une erreur de croire que Michel-Ange ait innové en ce genre. Il est vrai que les plus anciens chapiteaux ioniques ont leurs volutes placées dans une ligne horizontale, mais quelquefois aussi elles sont retournées, comme au temple d'Érechthée à Athènes.

Outre la nouveauté du parti de l'ordonnance des deux corps de bâtiment, en regard l'un de l'autre, et qui forment comme les deux ailes de la cour du Capitole, on ne saurait refuser à cet ensemble, avec de la grandeur et de la noblesse, le mérite d'un parti nouveau de composition, dans les devantures des bâtiments, parti qui peut-être eût fait plus d'effet, s'il se fût développé dans une plus grande étendue.

Nous ne parlerons ici de la forme et de l'encadrement riche et noble des fenêtres ou chambranles des deux palais, que pour éloigner de Michel-Ange, le blâme de la vicieuse et ridicule fenêtre qui occupe le milieu de chacun des deux palais. Ce fut un caprice introduit après coup, dans chaque façade, par *Giacomo del Duca.*

Du reste, et pour ce qui regarde, dans la composition du Capitole, les effets de noblesse et de variété que devaient présenter, surtout en face, soit les abords, soit les aspects du monument, on doit dire que Michel-Ange n'a manqué à aucune

des données que pouvaient inspirer les variétés de terrain et de local. On lui doit, en effet, cette grande et belle rampe, ou montée principale, qu'il prit plaisir à embellir, ainsi que la terrasse supérieure, de fragments d'antiquités, de statues impériales, et surtout des deux groupes ou colosses de Castor et Pollux. On lui dut aussi, au milieu de la place, et au point central des trois corps de bâtiment dont elle est formée, l'érection de la statue équestre de Marc-Aurèle en bronze, que le pape Sixte IV avait déja fait relever sur la place de Saint-Jean-de-Latran, et qui, replacée au milieu du Capitole, y a trouvé, avec un local mieux approprié, un piédestal d'une heureuse proportion. Enfin, tout ce que Michel-Ange n'avait pu terminer au Capitole, le fut, après lui, selon ses intentions, par Guillaume de la Porte, et enfin par Vignola.

Entablement extérieur et travaux divers au palais Farnèse.

Antoine San Gallo avait élevé l'architecture extérieure du palais Farnèse, jusqu'à l'entablement qui devait le couronner. Un pareil ouvrage, lorsqu'il s'agissait de masses aussi importantes que celles des grands palais de ce temps, était une entreprise dans laquelle un architecte devait faire sa réputation, ou pouvait la compromettre. Dans le siècle précédent, l'architecte Cronaca s'était acquis un nom dont la célébrité s'est maintenue jusqu'à nous, par le rare succès avec lequel il parvint à couronner ce colosse d'architecture, qui porte, à Florence, le nom de palais *Strozzi*. On

prétend qu'il en avait emprunté *la modénature*, autrement dit, les détails et l'ensemble de ses profils, à un ouvrage antique. Mais rien de plus difficile, et souvent de plus hasardeux, que de semblables emprunts, tant sont variables, d'un édifice à un autre, les rapports de dimension, de forme, de caractère, d'emplacement, de distance, et par conséquent d'effet, qui appartiennent à chaque monument.

Michel-Ange, chargé par le pape Paul III de composer et d'exécuter sur un ensemble encore plus considérable que celui du palais Strozzi, le couronnement qui devait terminer à l'extérieur la grande masse du palais Farnèse, ne voulut y procéder qu'après avoir appelé l'œil et le jugement du public à prononcer sur son modèle. Il fit l'épreuve de la dimension, de la proportion et de l'effet, que l'harmonie de l'ensemble et les points de distance devaient exiger, au moyen d'un modèle en bois, dans la grandeur que l'ouvrage devait exiger. Ce modèle il le plaça pour l'exposer au jugement du public, à l'un des angles du palais, lieu où l'on pouvait le voir de deux côtés. L'essai obtint tous les suffrages, et il les mérita; ce que n'a pas cessé de prouver la constante approbation dont il continue encore de jouir. Il passe pour le morceau le plus excellent en ce genre, toutefois cependant, selon les connaisseurs, après celui du palais Strozzi qu'on a déja cité.

La grande étendue intérieure et extérieure du palais Farnèse donnerait lieu à une description, qui serait ici d'autant plus déplacée, que rien ne peut fournir les documents propres à nous apprendre la part précise que Michel-Ange aurait eue à l'exécution finale de la grande cour. A en croire un renseignement de Vasari[1], les deux ordonnances ionique et corinthienne auraient été achevées sous sa direction. Dans la vérité, cette dernière porte ici certains caractères du goût fort léger, et de la procérité que Michel-Ange avait déja commencé de donner à son ordre corinthien, dans la sacristie de Saint-Laurent à Florence. On est encore assez porté à croire que cette ordonnance corinthienne du troisième ordre de la cour du palais Farnèse, est fort peu conforme au style de San Gallo.

Les pilastres groupés et à ressaut, les ploiements de ceux des angles, les ajustements des chambranles de fenêtres, et certains petits détails d'ornements capricieux, que Michel-Ange, peu fidèle à la sévérité du style antique, se permettait volontiers en architecture, tout nous engage à croire qu'il fut l'auteur de cette partie de l'ordonnance de la cour. Vasari d'ailleurs nous apprend qu'à une certaine époque, il avait eu la direction générale de ces travaux intérieurs. Il lui attribue encore dans la façade sur la place, et au-dessus

[1] *Voyez* tome VI, page 263.

de la porte d'entrée, cette grande fenêtre très-peu en harmonie avec la masse générale. Il aurait aussi agrandi la salle principale du palais.

Nous lisons encore que ses vues pour l'augmentation et les embellissements de ce vaste palais, s'étaient portées au-delà de son enceinte actuelle. A consulter, en effet, la grande façade qui regarde le Tibre du côté de la rue *Giulia*, et la magnifique *Loggia* du troisième étage, tout porte à croire que si l'ensemble projeté avait pu recevoir son exécution, c'est de ce côté que se seraient présentées la grande entrée, et la face principale du palais. Une seconde cour devait avoir lieu de ce côté, et Michel-Ange avait projeté de faire placer dans son centre le célèbre groupe du Taureau de Dircé.

Ce groupe colossal, mal expliqué alors par Vasari, venait d'être déterré au milieu des ruines des Thermes de Caracalla. On avait cru y voir Hercule domptant un taureau. Depuis, et par suite de la restauration des parties, qui mirent à même d'en reconnaître et d'en restituer l'ensemble, il a été avéré que cette composition représente les enfants de Lycus, roi de Thèbes, Zéthus et Amphion, liant Dircé aux cornes d'un taureau sauvage (cet ouvrage est maintenant à Naples). Ce fut Michel-Ange qui conseilla de le conduire, pour en faire la restauration, sur le terrain qui était destiné à devenir celui de la seconde cour, au milieu de laquelle il avait projeté d'en faire le sujet décoratif

d'une fontaine. D'après cette idée, le taureau aurait jeté de l'eau dans un bassin pratiqué pour la recevoir.

Cette seconde cour du palais Farnèse, selon le projet de Michel-Ange, devait s'ouvrir sur la rue Giulia, et un pont sur le Tibre aurait été construit en face; de sorte qu'à partir de *Campo di Fiore*, place sur laquelle donne la porte actuelle d'entrée du palais Farnèse, on aurait eu d'un seul coup d'œil la vue intérieure de la première cour, celle de la fontaine élevée au milieu de la seconde; puis, de la rue Giulia, du pont sur le Tibre, et au-delà du fleuve, celle de la Farnesina, et des jardins ou alentours de ce charmant *Casino*.

Restauration de l'Hercule Farnèse.

Dans le même temps fut placé sous les portiques de la grande cour de ce palais, le célèbre Hercule Farnèse, ainsi appelé du long séjour qu'il y a fait depuis. La figure, nous l'avons déja vu plus haut, [1] avait été trouvée sans les jambes, et nous avons précédemment raconté quelle part Michel-Ange eut à la restauration moderne qui en fut faite alors. Cette restauration parut dans le temps si satisfaisante, que lorsque les jambes originales reparurent en 1560, Michel-Ange, et probablement l'opinion générale d'alors, furent d'accord de laisser subsister la restauration moderne. C'est seulement depuis peu d'années, et lorsque le

[1] Vasari, pages 113 et 114.

roi de Naples, propriétaire du palais Farnèse, voulut rassembler dans un nouveau musée, les morceaux antiques de ce palais, et les transporter dans sa capitale, que les jambes antiques furent rendues à leur destination.

Ce fut alors aussi que se dévoila à tous les yeux l'extraordinaire supériorité du travail de Glycon. Ce fait peut encore nous expliquer comment au temps de Michel-Ange, l'antique étant bien moins multiplié, et peut-être dès lors moins bien comparé et apprécié qu'il ne l'a été depuis, le génie de la sculpture grecque n'aura pu que s'élever depuis dans l'opinion générale; comment dès lors les plus notables ouvrages de sculpture moderne (en y comprenant ceux de Michel-Ange) auront dû baisser dans l'estime des connaisseurs, et généralement des artistes par toute l'Europe.

Plus Michel-Ange avançait dans la construction de Saint-Pierre, plus son âge, qui avançait aussi, donnait d'espoir aux intrigues. Cependant les différents pontifes sous lesquels il termina sa carrière, ne cessèrent de le protéger contre tous les genres de malveillance. Ainsi Jules III non seulement le perpétua dans l'autorité qu'il exerçait sur les travaux de Saint-Pierre, il comprit encore dans ce privilége, l'exécution de la célèbre *Villa* dont les débris portent aujourd'hui le nom de *Papa Giulio* sur la voie Flaminienne. Michel-Ange y allait de temps à autre inspecter l'état des

travaux. Le pape les visitait aussi souvent. Michel-Ange y vint un jour et y trouva le pape assis, avec douze cardinaux, autour de la fontaine qui embellissait ce lieu. Non seulement le pontife accueillit l'artiste, mais il le força de venir s'asseoir à ses côtés.

La faveur de tous les papes qui se succédèrent pendant le long cours de la vie de Michel-Ange, était en quelque sorte devenue dans ses dernières années une sorte d'héritage inviolable.

Ainsi le pape Pie IV ayant formé le projet d'embellir les entrées de Rome, par des portes qui répondissent à la grandeur et à la célébrité de la ville, il chargea Michel-Ange de lui présenter les projets ou modèles applicables à ce genre de construction et de décoration. La seule porte qui ait été construite sur ses dessins, fut celle qu'on appelle du nom du pape, *Porta Pia*.

Ce monument, quoiqu'il n'ait pas été entièrement achevé dans ses détails par son auteur, n'en est pas moins propre à prouver, ce que démontrent plus ou moins clairement les ouvrages en chaque genre de Michel-Ange, savoir, qu'élève de son seul génie, il ne se régla sur le goût et la manière de qui que ce soit, de quoi que ce fût, d'aucun siècle, d'aucun pays. On dirait même qu'il aurait affecté de ne s'assujettir à aucun système, et cela encore à l'égard de certaines parties,

que l'on regarde comme nécessairement fondées sur des types immuables.

C'est ce qui, dans le fait, semble devoir résulter de la composition de cette porte de ville, où l'on voit un mélange de formes consacrées par les types de l'art des Grecs, avec certaines données que l'on pourrait appeler *extra-architectoniques*. Cet exemple, qui frappe les yeux les moins érudits, nous paraît une nouvelle preuve, en son genre, de ce dont nous aurons par la suite à faire l'application ailleurs [1], savoir, que peut-être naturellement, et sans obéir à aucun système, Michel-Ange se livra à toutes les inspirations d'un goût indépendant. Non qu'il ait eu, soit l'idée, soit le projet de créer ou d'établir un système. Mais peut-être se crut-il libre de toute espèce de sujétion, à une époque surtout où le savoir, les documents et les modèles de l'antiquité grecque, n'étaient ni assez nombreux, ni assez répandus, pour établir et fonder sur d'inébranlables bases l'autorité de leurs exemples. Condivi paraît entrer assez dans cette manière soit de vanter, soit d'excuser son maître.

Voilà ce que semblerait prouver la bizarrerie des formes de la porte Pie. Peut-être Michel-Ange aurait regardé tout simplement la composition des masses architecturales, et la forme de tous

[1] *Voyez* la seconde partie.

leurs membres, de tous leurs détails, comme des objets arbitraires, ne reposant sur aucun type imitatif, par conséquent n'étant dans la dépendance morale d'aucune espèce de régulateur[1].

Les résultats de cette doctrine, ou des exemples qui la propagèrent, ne furent que trop contagieux, après Michel-Ange. Sans doute il n'avait ni voulu, ni cru fonder le désordre de la bizarrerie dans les ouvrages de l'architecture. Cependant il lui arriva, sans qu'il l'eût prévu, de devenir autorité en faveur de toutes les licences. Peut-être serait-il permis de dire que la *Porte Pie* devint, par l'autorité du nom de son auteur, l'entrée par où ont passé, peu de temps après lui, les nombreux caprices de l'anarchie qui devait, en émancipant l'esprit d'innovation, livrer l'architecture à tous les désordres de Borromini, et à toutes les folies de son école.

Église de St-Jean des Florentins.

S'il arriva quelquefois à Michel-Ange d'écouter un certain instinct de fantaisie dans l'ornement ou

[1] Fece nondimeno Michel Agnolo a requisizione di Sua Santità un disegno d'una facciata d'un palazzo il quale avea animo di fabbricare in Roma; cosa per chi la vede inusitata e nuova, non obbligata a maniera o legge alcuna antica ovver moderna, il che a fatto anco in molte altre sue cose in Fiorenza ed in Roma, mostrando l'architettura non esser stata cosi dalli passati assolutamente trattata, che non sia luogo a nuova invenzione non men vaga e men bella.

Condivi, Vit. di M. A. Buonarotti, page 49.

dans certains petits détails, qui font une partie de ce qu'on peut appeler aussi le style, ou la diction de l'architecture, il faut lui rendre cette justice, qu'en tout ce qui fait le principal de cet art, c'est-à-dire l'invention, il ne pouvait manquer de saisir ce point de vue général, appartenant à tout ce qui est simple, et qui dès lors produit l'impression du grand.

Ce qu'il a exécuté dans l'érection finale de la coupole de Saint-Pierre, il l'a depuis montré, et peut-être l'aurait-il encore mieux prouvé, dans le projet qu'il avait conçu de la grande église de Saint-Jean-des-Florentins, dont le plan seul, qui nous est parvenu, est bien propre à faire sentir ce que l'architecture moderne a perdu, par l'inexécution de cet ouvrage.

La nation florentine, à l'instar des autres nations catholiques, avait depuis long-temps formé le projet d'élever à Rome un nouveau temple. Elle voulait que ce monument répondît à son amour pour les arts, et à l'opinion qu'elle désirait en faire concevoir. Michel-Ange, déja fort âgé, fut chargé d'en composer etd'en diriger l'entreprise. En peu de temps il produisit cinq projets de temples, tous différents entre eux, et en proposa le choix aux Florentins [1]. Ceux-ci désiraient que

[1] On voit le plan, la coupe et l'élévation de ce temple dans l'ouvrage intitulé *Inignium Romæ templorum*, etc.

Michel-Ange lui-même décidât de la préférence. Sur son refus, ils choisirent le modèle le plus riche. *Si vous exécutez ce projet*, leur dit-il, *vous aurez un temple tel que les Grecs et les Romains n'en eurent jamais.* On mit la main à l'œuvre; mais les fonds vinrent à manquer, et l'ouvrage fut suspendu. L'église actuelle n'a aucun rapport avec le projet de Michel-Ange.

On conserva long-temps le modèle en relief qu'il en avait fait. Mais lorsque sous Clément XII on voulut élever le frontispice de la nouvelle église, ce modèle ne se retrouva plus, il avait été détruit. Au défaut de celui-là, le pape voulait encore qu'on le remplaçât par celui que Michel-Ange avait autrefois projeté, mais qui était resté inexécuté, pour l'église de Saint-Laurent à Florence. Il aurait été très-facile de l'adapter à la façade qu'il fallait décorer. Mais l'architecte Galilei le trouva, dit-on, trop à l'antique, et il obtint du pape d'y en élever un autre de sa composition. C'est celui qu'on voit aujourd'hui, et ce qu'on en peut dire, c'est qu'il est bien certainement à l'abri du même reproche.

Église de Ste-Marie-des-Anges dans les Thermes de Dioclétien.

Vers le même temps, le pape Pie IV avait conçu l'idée de faire servir un fragment du vaste ensemble des Thermes de Dioclétien, à devenir l'église de la Chartreuse, établie au milieu de ces ruines. Ce reste de construction avait conservé toute son intégrité dans ses murs, comme dans

ses voûtes. Il ne s'agissait que d'en réparer les revêtements, et de procurer à cette grande salle une entrée qui répondît à son importance.

Michel-Ange fut chargé, en concurrence avec quelques autres architectes, de présenter un projet de cette importante restauration. Nulle idée ne pouvait être plus heureuse, que celle de faire revivre un modèle de ces grandes entreprises de l'art de bâtir du peuple romain, mais surtout de donner au monument réintégré un emploi propre à repousser les progrès d'une destruction, que l'incurie seule et l'abandon ne pouvaient qu'accélérer de plus en plus.

Rien en effet d'aussi grand n'a jamais pu être ni conçu ni exécuté jusqu'ici dans les temps modernes. Les Thermes des Romains, lorsqu'on en considère aujourd'hui les ruines, offrent en quelque sorte l'idée d'une ville détruite. Malgré cet état de dégradation, il s'y trouve encore des fragments de construction dignes d'admiration. Plusieurs parties des Thermes de Dioclétien, maintenant incohérentes et détachées de leur ensemble, ont été converties en greniers à blé. Certaines petites rotondes isolées sont devenues des chapelles. Une assez grande partie de terrain et de bâtiments avait offert au couvent des chartreux le moyen de s'y établir. Mais tout près de son cloître, existait encore une salle d'une vaste étendue, dont les murs et les voûtes avaient conservé toute leur intégrité.

C'est de cette salle, qui a 150 pieds de long, 93 pieds en largeur, et 133 pieds de haut, que Michel-Ange présenta le projet, propre à la transformer en église chrétienne. Si l'on en croit les relations contemporaines, il avait adopté pour son entrée, à une de ses extrémités, un frontispice magnifique.

Mais de tout ce qu'il avait projeté, et même déja exécuté à cet égard, il ne reste plus que de vagues souvenirs, et les plaintes de Bottari[1] sur les changements opérés depuis dans ce monument. Nous apprenons par ces documents, que l'ouvrage de Michel-Ange fut alors totalement changé. Son frontispice fut détruit. L'entrée de l'église, supprimée à l'une de ses extrémités en longueur, fut reportée sur la largeur de l'édifice; et l'on y entre maintenant par une rotonde, attenant au milieu de la nef. Enfin tout cet intérieur a reçu de tels changements, qu'il n'y reste plus rien du projet de son premier auteur.

La longue carrière que fournit Michel-Ange, la haute renommée qui l'accompagna dès son début, et le si grand nombre d'ouvrages, soit ceux qu'il entreprit et termina, soit ceux auxquels il dut contribuer par ses conseils, tout concourut à lui faire attribuer beaucoup de travaux, dont, soit le manque d'authenticité suf-

[1] *Voyez* Milizia, Vie de Michel-Ange, page 283.

fisante, soit leur peu d'importance, doivent nous dispenser de donner la description.

Nous ne ferons donc que citer la grande et belle chapelle de Sainte-Marie-Majeure[1], dont Michel-Ange avait confié l'exécution à Tiberio Calcagni et qui, abandonnée depuis, dut sa confection à Jacques de la Porte; mais elle éprouva plus d'un changement par l'effet de la restauration générale de l'église, sous Benoît XIV.

On donne aussi comme étant du dessin de Michel-Ange, la belle chapelle *Strozzi* à Florence, et une part quelconque dans le bâtiment de la *Sapienza*[2] à Rome.

A mesure que Michel-Ange avançait en âge, les intrigues s'agitaient pour capter sa succession, dans les travaux de Saint-Pierre. Mais le pape Pie V, successeur de Pie IV, s'était fait un devoir sacré de suivre les intentions de son prédécesseur, à l'égard de Michel-Ange, et des mesures arrêtées par lui, pour la complète exécution des travaux à terminer.

Vasari nous apprend[3] que les ordres les plus exprès furent donnés à cet égard aux architectes Pirro Ligorio et Vignola; qu'effectivement le premier ayant tenté quelques changements fut

[1] Milizia, page 284.

[2] Milizia, page 285.

[3] Vasari, page 413.



sur-le-champ congédié; que lui, Vasari, mandé de nouveau par le pape en 1566, reçut l'ordre exprès d'aller trouver le trésorier particulier de sa Sainteté, l'évêque Ferratino, chef des fabriciens de Saint-Pierre, pour qu'il eût à suivre exactement tout ce qui lui serait prescrit, quant à l'observance rigoureuse des plans de Michel-Ange, dont on prévoyait la fin comme ne pouvant être fort éloignée.

Un an avant sa mort, Vasari, par l'ordre du grand-duc Cosme de Médicis, avait pris des arrangements de précaution, pour la garde et conservation des objets d'art en dessins divers, projets, cartons, modèles, et aussi pour l'argent comptant qu'il laisserait. Il dut en conséquence être fait un exact inventaire de tout ce qu'il possédait.

Léonard Bonarotti, son neveu, instruit que sa fin était imminente, se préparait à faire le voyage de Rome, et Michel-Ange attendait son arrivée, lorsqu'une fièvre lente s'empara de lui. Il n'eut pas besoin qu'on lui fît connaître la gravité de son état. En présence de son médecin et de ceux qui l'entouraient, il dicta son testament en ce peu de mots: *Je laisse mon ame à Dieu, mon corps à la terre, mes biens à mes plus proches parents.*

Michel-Ange mourut le 17 février 1563, âgé de 88 ans, 11 mois et 15 jours; son père était mort à 92 ans.

Son corps fut porté à l'église des Saints-Apôtres, où le pape avait déterminé le lieu de sa sépulture provisoire, en attendant qu'on pût lui ériger un monument dans la basilique de Saint-Pierre.

Mais Florence, qui depuis long-temps enviait à Rome la possession de son illustre citoyen, réclama sa dépouille, comme un patrimoine qu'elle se devait à elle-même de revendiquer. Le grand-duc Cosme Ier, par les soins de Léonard Bonarroti, le fit secrètement transporter à Florence. Là il lui fut rendu, dans un magnifique catafalque, un genre d'honneur que l'usage consacre d'ordinaire à la puissance, et qui cette fois fut décerné au génie.

La description de ce monument trouvera sa place, avec d'autres détails relatifs aux qualités particulières de Michel-Ange, dans *l'Appendice* placé immédiatement après la seconde partie.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

NOTE PRÉLIMINAIRE.

En commençant cette seconde partie, nous voudrions nous flatter que celle qui précède aura dû, par son étendue, par ses détails et par la diversité des objets qu'elle a renfermés, justifier le parti que nous avons adopté de séparer l'ouvrage entier en deux sections distinctes. On a vu que la première a compris la description chronologique des trois genres d'ouvrages d'art, qu'embrassa le triple talent de l'artiste. La seconde partie aura pour sujet l'examen critique des qualités particulières dont se composa l'ensemble, jusqu'à ce jour resté sans pareil, d'un génie qui sut s'élever, à une égale hauteur, dans chacune des trois régions de l'art qu'il parcourut.

On a donc pu remarquer, ce que la suite développera mieux encore, combien un tableau unique, même le plus réduit, dans sa généralité, des qualités particulièrement en rapport avec chacune des

productions de chaque genre d'art, entremêlées ensemble, aurait pu nuire, tantôt à leurs descriptions, tantôt à la progression de l'intérêt que le lecteur devait ambitionner d'y trouver.

J'ajoute qu'un entremêlement continuel, ici de descriptions pratiques, là d'observations théoriques, aurait nécessairement fait perdre le fil historique ou chronologique, si important à suivre dans l'appréciation des œuvres de Michel-Ange, en chaque genre d'art. D'autre part, cette combinaison mêlée n'aurait pu qu'affaiblir singulièrement l'intérêt d'une théorie critique, dont les applications éparses ne se seraient présentées au lecteur, que par intervalles et sous des formes incohérentes.

Cependant comme chaque genre des notions ou des applications théoriques dont nous parlons, et selon l'emploi que nous en devons faire, exige aussi qu'une répartition régulière les présente au lecteur dans un ordre qui leur soit propre, nous avons cru devoir en répartir les applications diverses, non pas encore selon chaque sujet, mais selon les trois principales catégories de ces sujets. Or ces catégories sont celles que présente naturellement à la discussion de leurs ouvrages, chacune des trois divisions des arts du dessin, et précisément dans l'ordre où chacun de ces arts exerça, plus particulièrement ou successivement le génie de Michel-Ange.

Or nous avons vu que ce fut la sculpture qui

eut, tout au moins dans des travaux publics, les prémices des entreprises et des succès de Michel-Ange. Nous avons vu que la peinture, accompagnée de la plus rare science du dessin, vint ensuite porter au plus haut degré sa réputation; en dernier lieu, que l'architecture, sur la fin de sa vie particulièrement, et dans le plus grand des monuments modernes, ajouta sa couronne aux deux autres.

Ce sera donc en conséquence de cet ordre de travaux que nous tâcherons, selon la triple division de cette partie de l'Histoire de Michel-Ange, d'en faire connaître le génie, par la discussion partielle des qualités qui distinguent les principaux de ses ouvrages dans chacun de ces arts.

La poésie qui revendique aussi Michel-Ange, sera l'objet particulier d'une quatrième division.

MICHEL-ANGE

Sculpteur.

Pour prendre une juste idée de la direction du génie de Michel-Ange dans l'art de la sculpture, qui occupa presque exclusivement ses premières années, et dut exercer une assez grande influence sur son goût, il faut se rendre compte de l'état général des arts en Italie, à l'époque où il naquit, et particulièrement du point où en était la sculpture, surtout à son égard, dans le demi-siècle qui précéda sa naissance.

Il faut d'abord reconnaître qu'en général la culture des arts du dessin, depuis un siècle (ou, si l'on veut, depuis Giotto), avait pu compter une suite d'essais ou d'efforts assez remarquables. Une seconde époque, cinquante ans après, se fit remar-

quer encore plus par la rare coexistence de trois talents fameux alors, et qui, depuis, n'ont pas cessé d'être célèbres. On veut parler de Bruneleschi, de Lorenzo Ghiberti et de Donatello, l'auteur de la Judith en bronze sous la grande Loggia à Florence.

Cette époque était devenue renommée, et n'a point cessé de l'être, surtout par l'éclat que l'art de sculpter avait répandu particulièrement alors sur les ouvrages en bronze.

Mais bientôt était survenue une baisse remarquable, dans les travaux de tout genre, de la sculpture considérée en grand.

La peinture, au contraire, n'avait pas cessé de s'élever par degrés, et d'atteindre à un assez grand développement, vers le temps de la naissance de Michel-Ange. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'espace de temps dont on a parlé, et que remplissent en peinture les noms et les ouvrages de Masaccio, de Fra Bartolomeo, de Perugino, des Grillandaio, de Léonard de Vinci, etc.

Laurent de Médicis, juste appréciateur des capacités de son époque, et convaincu de l'infériorité où, par comparaison, se trouvait alors l'art de la sculpture, forma le projet, comme on l'a dit[1], de réunir dans un emplacement de son palais, une collection de fragments ou de sculptures antiques; son intention était d'en proposer l'étude

[1] *Voyez* la première partie.

à une réunion qu'il devait former de jeunes artistes. De ce nombre se trouva être le jeune Michel-Ange qui jusqu'alors n'avait fait d'études que dans des copies dessinées d'après les peintures de Grillandaio.

Qui pourrait dire quelle fut sur le jeune élève, sur son imagination, sur les préludes de sa manière de voir et de sentir, l'influence des nouveaux modèles que le musée de Laurent de Médicis présentait à son imitation?

Ce que ferait éprouver aux premiers pas de la marche d'un voyageur telle ou telle autre direction, est bien certainement l'image de l'influence qui peut décider, dans les premières études, de la tendance d'un talent naissant. Toujours est-ce une chose assez remarquable, que le jeune Michel-Ange, dès son début dans l'art de l'imitation, n'ait d'abord reçu activement aucune influence contemporaine, ni, en sculpture, d'autre direction que celle des anciens monuments dont le palais Médicis lui procura la vue. Il pouvait sans doute y avoir une grande distance pour la grandeur du style, pour la profondeur de l'étude, et l'idéal des formes, entre les modèles de cette collection et ceux qui reparurent depuis à Rome; mais combien n'étaient-ils pas préférables à ceux qu'il aurait rencontrés dans les écoles des maîtres ignorants de cette époque!

Qui pourrait contester l'action de ces premiers

documents, sur les habitudes du jeune âge? Comment, lorsqu'on connaît la puissance des impressions primitives, ne pas regarder comme nécessaire, l'action que ces types d'une imitation alors inconnue, durent exercer sur le goût alors entièrement novice du jeune Michel-Ange? Ce fut là en effet, que laissant de côté les instruments du dessin linéaire, il commença de se livrer à la pratique de la sculpture en marbre. Il s'est conservé jusqu'à nos jours un de ses premiers essais en ce genre, dans une sorte de mascaron colossal, exécuté d'après un fragment antique dont il compléta l'ensemble. Eh bien, on a cru retrouver la réminiscence de ce fragment restauré par lui, dans le goût général de ce grand nombre de masques dont Michel-Ange appliqua, par la suite, les répétitions aux agrafes de ses arcades en architecture, tant sont actives et durables les impressions des premières études!

La partie historique des travaux primitifs et des essais de la jeunesse de Michel-Ange nous le fait déja voir comme entré dans une voie nouvelle, et comme hors de la routine ouvrière des sculpteurs de cette époque. Ici se révèle déja l'aspect nouveau d'une des causes, qui expliqueront de plus en plus le caractère d'originalité que l'on verra dominer dans toutes les œuvres de ce génie extraordinaire.

Ainsi il est bien démontré que, loin d'avoir suivi aucun des errements des artistes de son temps, il se trouva, par un avant-goût des œuvres de l'antiquité, porté dans une voie toute différente de celle qui était alors pratiquée.

Il y avait fort loin, si l'on veut, du petit nombre de morceaux d'antiquité, plus ou moins originaux, ou plus ou moins intègres, composant le muséum de Médicis, à ce que la suite des âges, et l'accroissement infini des découvertes dans la région de l'art des Grecs, devaient arracher au génie de la destruction, et conquérir sur l'oubli des siècles d'ignorance. Cependant il s'en trouva plus encore qu'il n'en fallait, premièrement, pour détourner le jeune élève des routines ouvrières, où se traînait le grand nombre; secondement, pour l'empêcher de devenir le suivant de qui que ce fût alors.

Là donc, à ce qu'il nous semble, se découvre avec assez d'évidence, une de ces causes qui sont si actives sur le jeune âge, et qui peuvent décider de tout son avenir; c'est la direction des premières études de Michel-Ange. On voit que ses premiers pas, dirigés une fois vers un but tout différent de celui que présentait la routine d'alors, le portèrent dans les routes d'une originalité, dont l'habitude, croissant avec lui, devait se rendre par la suite dominante dans tous ses ouvrages.

Or personne ne met certainement en doute, que le caractère qui distingua depuis Michel-Ange

entre tous les artistes, fut le caractère spécial d'originalité.

Nous venons de voir qu'il fut dès ses commencements, redevable de cette tendance à l'absence de maître proprement dit, surtout en sculpture. Quant à la peinture, s'il étudia d'abord le dessin chez Grillandaio, il l'égala bientôt en ce genre, au point de faire prendre ses copies pour les originaux. Nous ne parlons que des dessins au crayon ou à la plume. Car il ne peut être ici question de dessin entendu en grand, et qui, comme Michel-Ange le fit connaître par la suite, est une science qu'il ne dut qu'à lui-même.

Toujours résulte-t-il des premières études de Michel-Ange qu'il en faut attribuer le succès à lui seul, et surtout dans l'art de la sculpture, où il n'eut que l'antique pour maître. On en vit bientôt la preuve. Dès que se fit sentir à Florence, le besoin d'un sculpteur expérimenté, pour tirer parti d'un bloc de marbre destiné à un colosse, mais estropié déja par un ignorant, nous voyons Michel-Ange se présenter hardiment, pour recomposer une maladroite ébauche, et en faire sortir le colosse de son David, sur la place du *Palazzo Vecchio*.

On peut s'expliquer et faire comprendre de deux manières les causes qui ont produit les

grands artistes. C'est tantôt de faire apprécier leurs œuvres par leur génie, tantôt de faire juger de leur génie par leurs œuvres.

Le premier de ces procédés, en tant qu'il repose nécessairement sur une estimation abstraite ou idéale, sort des limites d'une appréciation rationnelle. En prétendant expliquer les œuvres de l'homme par les propriétés de son génie, ce mode semble ne plus permettre d'expliquer le génie par ses œuvres, à moins de tomber dans une sorte de cercle vicieux.

C'est ce qui a pu souvent arriver à l'égard de Michel-Ange.

Il nous semble cependant que l'appréciation des œuvres est la méthode la plus propre à faire apprécier les qualités dont elle prouve et révèle l'existence.

Lorsque l'on considère l'état des arts d'imitation, au temps où Michel-Ange a paru, quand on recherche quels furent à cette époque les secours qu'il put y trouver, et quels sont ceux qui lui manquèrent, chez ses contemporains; lorsqu'on jette un coup d'œil critique sur ses prédécesseurs immédiats, il semble qu'on ne découvre, ni qui aurait pu être véritablement son maître, ni de qui il aurait pu tenir la direction qu'on lui a vu suivre.

Ne le voit-on point, par exemple, d'une part en sculpture, d'autre part dans la science du dessin (entendu comme imitation du corps humain), marcher tout seul, s'enhardir seul, et seul devenir

dans les deux parties qu'on vient de citer, non l'élève de tel ou tel maître, mais le supérieur de tous ceux qui l'ont précédé, et le maître de tous ses contemporains?

Si donc l'histoire contemporaine et les témoignages des faits, des œuvres et des traditions, ne peuvent nous révéler les antécédents où Michel-Ange puisa soit des leçons, soit des exemples, une seule ressource nous reste pour expliquer la génération d'un semblable génie. Ce sera de chercher et de développer, par la nature même des qualités dont fut composé ce prodigieux talent, le principe dont il fut le produit, et les résultats qui devaient en émaner.

Ce qu'il y a de plus remarquable et de plus évidemment prouvé par l'histoire de l'époque qui vit paraître Michel-Ange, c'est que, dans le fait il n'eut en sculpture, et pour la science du dessin (comme imitation du corps humain), aucun contemporain sur lequel il eût pu se modeler. Donatello, nous l'avons déja dit, et Lorenzo Ghiberti l'avaient précédé d'un demi-siècle, et leur art s'était surtout exercé dans les entreprises de bronze. Quant à l'art du sculpteur en marbre, les faits seuls démontrent qu'il n'aurait pu trouver ni leçons ni modèles, chez aucun auteur ou dans aucun monument contemporain.

A l'égard de l'influence qu'aurait pu avoir la sculpture antique, dont Laurent de Médicis avait rassemblé quelques morceaux dans son palais, il faut s'entendre sur la prodigieuse différence qui dut exister, entre l'effet borné de ce petit nombre d'ouvrages, sur quelques études particulières, et cette autre action puissante et irrésistible, d'un monde entier de statues et d'ouvrages, exhumés de toutes les contrées, où l'art des Grecs avait jadis étendu ses conquêtes. Très-certainement cette grande et puissante école était alors encore inconnue, surtout au temps des commencements de Michel-Ange. Ce que l'on appelle aujourd'hui le dessin (comme science) s'était trouvé, depuis le renouvellement des pratiques de l'art, assez peu nécessaire à l'exécution des sujets les plus habituels, c'est-à-dire ceux des pratiques religieuses dans les églises, et ceux de la dévotion.

Ce que Michel-Ange put connaître de morceaux et de fragments d'antiquité au palais de Médicis, avait dû sans doute lui fournir des objets partiels d'étude. Mais un type général de l'homme physique, considéré dans tous les âges et dans toutes ses variétés; mais un exemplaire complet de tous les points de vue qui élèvent l'imitation, depuis la précision formelle du corps humain et de la vérité positive, jusqu'aux aspects intellectuels de la beauté idéale, rien de semblable n'avait pu être révélé à Michel-Ange.

On peut dire que l'antique ainsi considéré, bien que plusieurs de ses principaux ouvrages aient reparu vers le temps de sa jeunesse, ne s'était point encore implanté dans les imaginations, et n'avait exercé aucune action générale sur les inventions, le style, le système de beauté et de grandeur des figures, ni sur les variétés de caractères, les différences d'ajustement, les formes des draperies, etc.

Michel-Ange, dans ses débuts en sculpture, n'avait reçu aucune de ces instructions. Quelques ouvrages en bronze, comme on l'a dit, honneur du siècle précédent, auraient pu inspirer le jeune artiste. Mais on a vu aussi que ses premiers essais l'avaient dû porter vers le travail du marbre, travail qui, en fait de statues, était alors presque entièrement inconnu à Florence.

Nous avons déja fait remarquer dans la première partie, que la statue de Bacchus, qui fut un des premiers ouvrages de Michel-Ange en marbre, avait très-probablement été pensée et exécutée avant que les découvertes d'antiquités eussent reproduit les nombreuses statues ou images qui nous ont été données de cette divinité, et fait prendre sur son caractère une idée très-supérieure à celle d'un homme ivre. Toutefois nous ne faisons ici ce rapprochement que pour constater par ce premier ouvrage vraiment remarquable du ciseau de Michel-Ange, quelle fut, dès son début, la dispo-

sition de l'artiste à marcher de lui-même dans la carrière d'une libre originalité.

Rien n'est plus important que de saisir et de faire remarquer, dans les premiers pas de chaque talent, ce qu'ils indiquent, comme étant le caractère propre des dispositions de l'auteur. Ainsi, par exemple, on a souvent représenté Michel-Ange comme dominé dans ses ouvrages par un instinct énergique de force, par une puissance irrésistible qui portait son goût à exprimer aux yeux cette qualité, à laquelle les hommes sont contraints de se soumettre.

Sans prétendre infirmer en tout ce jugement, on peut le contredire dans ce qu'il présente de trop absolu, sous certains rapports. Ainsi nous devons dire que généralement la sculpture de Michel-Ange ne saurait déposer de cette tendance de goût, de cette passion de puissance et d'énergie, qui semblerait, dans un combat continuel avec la nature, vouloir lui disputer l'empire de la force.

Il importe autant à la critique de l'art qu'à la critique historique, de saisir et de rendre avec impartialité les traits caractéristiques d'un goût, qu'on a quelquefois reproché à Michel-Ange de porter à l'excès. Ainsi peut-on avancer que, par exemple, les œuvres de sa sculpture ne répondent généralement point à l'idée de force hyperbolique,

dont les uns ont cru quelquefois accuser, les autres honorer son génie.

Que voyons-nous en effet dans ce prétendu Bacchus, qui fut un des premiers ouvrages en marbre de Michel-Ange ?

Nous y trouvons non pas une imitation de l'antique, mais une prétention heureuse à rendre, soit par la composition et l'attitude, soit par la mollesse des formes, soit par la rondeur des contours et la protubérance du ventre, le tempérament d'un homme adonné au vin; nous y voyons dans la position mal d'aplomb de la figure, l'état vacillant que produit l'ivresse.

Ce qu'on reconnaît encore, et qu'on admire justement dans ce marbre, c'est un style de dessin rond, un choix de formes ondoyantes, tous caractères opposés à ceux de la force et de l'énergie. Ce qu'on y reconnaît de plus, c'est un goût de travail, un ensemble de dessin dont on ne saurait trouver le modèle dans aucun ouvrage des temps précédents, chez les modernes, enfin un morceau d'un style alors entièrement nouveau.

S'il est clair à tous les yeux que le mérite d'originalité, qui, sans doute, caractérisa Michel-Ange, dut tenir à son caractère, il n'en faudra pas moins reconnaître que les circonstances dans lesquelles il parut, favorisèrent en lui le développement d'une qualité que tout le monde lui accorde. Mais on se tromperait si l'on voulait voir dans ses ouvrages,

non pas une qualité naturelle, mais un effort, mais une tendance vers tout ce qui dénoterait la prétention à la force.

Presque tous les ouvrages en sculpture de Michel-Ange démentiraient l'idée qu'on pourrait se faire d'une prétention de sa part, ou d'une tendance ambitieuse en ce genre. Pour paraître original, grand et fort (dans un temps où l'on ne pouvait lui comparer personne), Michel-Ange n'avait qu'à suivre son génie, sans prétendre à une qualité plutôt qu'à une autre. C'est ce qu'il fit, laissant aller son talent sans prétention, et peut-être avec trop peu d'égard aux exigences de son sujet.

Ainsi, loin qu'on trouve dans son groupe de la Pitié à Saint-Pierre, aucun symptôme d'une recherche ambitieuse de grandeur et de force, il faut dire, au contraire, que dans aucune de ses sculptures, il ne s'est montré plus sobre d'effort ou d'énergie, soit dans ce qui regarde le dessin et les formes, soit sous le rapport de l'expression. On convient qu'il n'a jamais travaillé d'ouvrage avec autant de soins et de complaisance. Aucune de ses compositions n'a reçu de lui, dans ce qu'on appelle *le rendu* de l'exécution, un travail aussi précieux. Mais rien n'exprime moins le sentiment, ou la recherche de la force, ou de la grandeur, que cette scène dans laquelle on fit à l'auteur, lorsqu'elle parut, le reproche d'avoir donné à la Vierge un visage beaucoup trop jeune; critique à laquelle

Vasari nous dit qu'il fit une réponse qui ne répond à rien.

Il y eut sans doute de l'habileté à Michel-Ange de s'être tiré, aussi heureusement qu'il le fit, de cette ébauche de colosse avortée, dont il sut faire sortir le David que l'on voit sur la place du *Palazzo Vecchio*. Là, sans doute, il ne faut exiger de l'artiste que le mérite d'une difficulté vaincue. Toutefois, on ne peut s'empêcher de faire observer que dans ce travail, Michel-Ange, quoique opérant sur de fort grandes dimensions, fut très-loin d'y avoir obtenu d'autres mérites que ceux de la justesse des proportions, de la sagesse dans les formes, et le caractère du dessin. Ce fut par l'effet d'une hyperbole fort blâmée en Italie qu'un critique trop léger[1] se hasarda de comparer ce colosse, généralement privé de caractère, à ceux de *Monte Cavallo*, chefs-d'œuvre inimitables de l'art grec, où se manifestent précisément avec l'expression de la force, toute la grandeur du dessin, toute la hardiesse du ciseau[2].

Ce que nous ont déja prouvé sur l'originalité de Michel-Ange, en sculpture, les ouvrages qu'on vient de faire connaître, va nous être encore

[1] Milizia.

[2] *Voyez* Cicognara, tome II.

mieux démontré par la suite des grandes entreprises auxquelles il se trouva bientôt appelé, comme on l'a raconté dans la première partie de son histoire.

Ainsi l'avons-nous vu, dans les travaux du mausolée avorté de Jules II, s'ouvrir une carrière d'inventions inconnues. Où avait-il puisé la conception générale de cette immense entreprise? nulle part. Ce fut bien certainement une vue toute nouvelle; et de fait, si l'achèvement d'une composition qui aurait réuni une quarantaine de statues, manqua, ce fut par un effet de circonstances étrangères à l'artiste. On ne saurait dire avec quelle impétuosité il s'était jeté dans cette entreprise. Bientôt la place Saint-Pierre parut couverte des marbres destinés aux statues de l'ensemble projeté. Déja sept ou huit statues étaient plus ou moins ébauchées ou terminées, quand l'artiste fut contraint d'appliquer son génie à un tout autre ordre de choses et d'idées.

Mais rien ne saurait plus ou mieux caractériser le principe d'originalité propre à Michel-Ange, que cet énorme sujet de composition d'un mausolée qui n'eut aucun antécédent et ne trouva point de suivant. Rien aussi ne met plus et mieux à découvert l'inconvénient qu'il y a pour l'artiste et pour l'art, à manquer d'un type général de motifs accrédités, d'idées et de conceptions déja élaborées, ayant leur base dans les mœurs, et trouvant leur

développement dans les habitudes ou les croyances des peuples. Ce sera là que l'artiste et son art trouveront à exercer un solide empire sur l'ame, l'imagination et les souvenirs des peuples; et ce fut là ce qui donna jadis une consistance, en quelque sorte positive et réelle, à cette population d'êtres allégoriques ou symboliques, dont les arts s'étaient faits les ministres et les interprètes.

Privé de ce secours dans la région des arts modernes, Michel-Ange ne put avoir recours qu'aux créations de son seul génie, fécondé toutefois par les inspirations qu'il avait puisées dans les inventions du Dante, lequel les avait obtenues de sa propre imagination. Au temps de ce poète, un fleuve d'oubli avait séparé et isolé la poésie nouvelle de celle des Grecs. Mais chaque art a sa poétique particulière. La sculpture surtout veut des idées simples et claires. Il lui faut des images qui s'adressent en premier à nos sens, qui reposent plutôt sur les rapports des facultés visuelles, que sur les combinaisons abstraites de l'intelligence.

Michel-Ange, pour faire quelque chose de très-grand dans sa composition du mausolée de Jules II, qui ne voulait rien de médiocre et de commun, n'eut, à vrai dire, aucun modèle sur lequel pût se régler la mesure de ses inventions. Il se trouva donc là, véritablement *à son aise*, c'est-à-dire libre de satisfaire cet instinct puissant d'originalité, dont l'ef-

fet s'augmentait encore chez lui, du manque absolu de hardiesse et d'invention chez ses contemporains.

La conception générale de ce grand mausolée, dont un dessin, échappé à la destruction, nous a permis de donner, dans la première partie, une idée générale, est bien certainement le témoignage le plus authentique en faveur de cet instinct puissant, qui portait Michel-Ange dans les routes de l'originalité. Ce monument, si l'on peut se permettre d'en deviner le caractère et l'effet, aurait-il été réellement un monument sépulcral? En aurait-il présenté ou même fait présumer la nature et la destination, si on le juge, soit selon les errements des usages anciens du paganisme, soit selon les pratiques de tous les âges du christianisme? On n'osera point répondre à ces questions, tant on doit craindre de porter un jugement positif sur un ouvrage qui, avorté dans son exécution, ne saurait donner ni une prise certaine à la censure, ni un gage solide à la louange.

Le point qui peut, sur cette grande invention, comme sur quelques autres de Michel-Ange, fournir à une critique impartiale un texte moins hasardeux, me paraît être celui des sujets de statues qu'on sait avoir été destinées à former la plus grande partie de cet ensemble; je veux dire les prétendues victoires et les prétendus captifs, dont quelques

figures plus ou moins terminées sont parvenues jusqu'à nous.

A cet égard, on se permettra une observation, qui peut-être trouvera par la suite encore sa place; c'est que la plupart des sujets appliqués par Michel-Ange aux statues de ses mausolées, soit manque d'exemples précédents, soit faute de traditions consacrées, manquent, à notre égard, de cette sorte d'autorité qui légitime (poétiquement parlant) leur existence, et nous les fait reconnaître pour ce que l'imagination les a faits. Nous reproduirons par la suite quelques autres exemples à l'appui de cette critique.

Ce point de censure pourrait à l'avance trouver ici son apologie, dans l'état des connaissances allégoriques, et la rareté des moyens qui en devaient dériver pour l'artiste avant Michel-Ange; c'est-à-dire, dans un temps où l'antiquité était encore loin de s'être reproduite sous ses divers aspects, principalement sous ceux des êtres fictifs qu'avait personnifiés l'écriture propre des arts du dessin.

Ainsi au tombeau de Jules II, on ne saurait se définir clairement la signification de ces captifs terrassés ou enchaînés, ni de cette prétendue Victoire sous forme masculine. Quelques-uns veulent que ces captifs représentent les villes et provinces conquises ou reprises par Jules II sur les usurpateurs qui s'étaient emparés du patrimoine de St-Pierre. Cependant aucun symbole, aucun caractère ne dé-

signe aux yeux ou ne révèle à l'esprit ce que sont ou peuvent être les belles figures nues et captives, dont nous parlerons tout à l'heure; rien ne tend à les faire expliquer dans le sens que certaines traditions leur ont donné.

Nous sommes très-portés à croire que, libre dans le choix de toutes ses compositions, et dans le sens qu'il voulait attacher aux personnifications de leurs sujets, Michel-Ange se déterminait volontiers, et avant tout, par l'inspiration de son génie, à faire choix de motifs favorables au développement de son art, sans trop s'inquiéter de leur rapport plus ou moins positif avec le sujet de sa composition. Dans le vague régnant alors sur la signification du langage et de l'écriture allégoriques, peut-être au lieu de précéder la recherche des formes et des caractères convenables aux sujets symboliques, leurs noms venaient-ils trop souvent s'y appliquer après coup tant bien que mal.

De là aussi, comme nous aurons encore occasion de le remarquer à quelques autres mausolées de Michel-Ange, de là, disons-nous, non-seulement l'insignifiance de la plupart de leurs figures, mais encore, soit l'absence des noms, soit la privation de tous symboles, et des attributs qui doivent expliquer les figures allégoriques; de là, peut-être bien aussi, provient dans ces figures, l'absence d'intérêt de la part du spectateur. On serait tenté de croire que l'artiste, dans leur formation, ne procédait pas

de l'idée de leur signification à l'expression de leur caractère, mais qu'il ne leur donnait un nom qu'après coup. Par là s'expliquerait, ce qui pourra se vérifier par la suite, ce manque d'expression significative, qui, faute de qualifier le personnage, doit rendre de plus en plus sensible, dans quelques ouvrages de Michel-Ange, l'espèce d'indifférence du plus grand nombre des spectateurs.

Quelques-unes de ces considérations me paraissent devoir s'appliquer particulièrement à deux des figures destinées au tombeau de Jules II. On les désigne sous le nom de *Captifs;* elles répondent assez à l'idée de cette dénomination, si l'on considère la position de celle qui n'est pas terminée; et dans l'autre, qui a reçu le plus grand fini, l'expression de son mouvement, de sa tête, des traits de son visage, et de plus, l'espèce de ceinture qui passe sur ses pectoraux.

A la dénomination près, soit que l'on considère le genre ou le style de ce personnage, soit qu'on ait égard à l'emploi que semble avoir voulu lui donner Michel-Ange, on ne saurait dire quel genre de captif elle représente; c'est-à-dire, si cette sorte de captivité aurait dû s'entendre dans un sens matériel, ou sous un rapport allégorique et moral.

Michel-Ange n'aurait-il pas voulu faire ici, comme dans d'autres cas, une de ces figures qui ont besoin

d'interprétation, parce que leur signification morale en discours, ne trouve pas dans le langage des formes corporelles une expression aussi intelligible. Selon l'idée vulgaire du mot *captif*, on est porté à s'en figurer l'image dans les formes et avec les attitudes d'un vaincu ou d'un rebelle enchaîné, toutes données ou conditions qui exigeraient aussi, dans le personnage, la hardiesse des contours d'un dessin fortement prononcé.

Eh bien, il ne se trouve rien de tout cela, ni dans la pensée, ni dans l'ensemble, ni dans le système de formes, de composition ou d'expression du Captif dont on parle.

Cette très-belle et grande figure, transportée en France dès le temps de Michel-Ange, fait aujourd'hui partie d'une des collections des statues du Louvre. Oui, on aurait de la peine à citer, soit dans l'antique, soit dans le moderne, une statue d'une pose plus simple, dans une attitude plus tranquille, d'une expression plus noble, d'un dessin plus gracieux, d'un travail plus doux, et d'une exécution plus moelleusement traitée. Il n'y a peut-être point de statue nue moderne qui réunisse, à autant de grandeur de style, autant de délicatesse de travail, de douceur dans les formes, de vérité unie à autant de noblesse. C'est là qu'on peut se convaincre de la fausse opinion qui règne sur le travail du *nu* chez Michel-Ange; travail qu'on se figure trop souvent porté vers l'exagération du prononcé des

formes musculaires et de la science anatomique.

Cette figure réunit encore l'avantage d'un fini complet, de la tête aux pieds, à l'exception du pied gauche, qui porte, et dont la partie supérieure seule est finie, le reste étant resté engagé dans la plinthe, par manque de matière. On sait que ce léger inconvénient se retrouve à quelques autres statues en marbre de Michel-Ange. La cause en est dans l'imperfection des deux procédés alors en usage, pour opérer la traduction d'un modèle en marbre (l'un consistait à traduire du petit au grand, l'autre, décrit par Vasari, ne pouvait avoir une exactitude géométrique).

La figure du second captif, servant de pendant à celle qu'on vient de décrire, est composée dans une attitude de mouvement très-expressif. Ses formes sont plus ressenties, et sa musculature, plus saillante, s'accorde avec l'effort qu'il paraît faire pour échapper à ses liens. De belles parties d'étude se font admirer dans les épaules, les cuisses et les jambes. La tête semble avoir été aussi destinée à exprimer un sentiment de contrainte ou de douleur. Malheureusement elle n'a pu recevoir son fini; un fil de marbre qui la traverse arrêta probablement le travail du ciseau. On ne peut aujourd'hui que présumer ce qu'elle serait devenue sans cet accident.

Michel-Ange, par le fait du temps où il parut, et des circonstances qui déterminèrent la direction et l'emploi de ses talents, dut se trouver, en sculpture surtout, on peut le dire, seul et sans rival, particulièrement quant à la science, quant au style et au dessin. Les antiques étaient alors peu nombreux, peu répandus. Il y avait rareté de juges compétents en fait d'art, c'est-à-dire, d'hommes instruits et difficiles en matière de goût; rares étaient aussi les molèles qui auraient pu influer sur les jugements du public.

Lancé en quelque sorte, et seul, et le premier dans la carrière de l'imitation en grand de la nature, livré à l'exécution de sujets, qui, pour régler l'artiste dans leur conception, demanderaient le contre-poids des critiques d'un public instruit, Michel-Ange, dès son début, opéra hardiment et en toute liberté. Mais il est une mesure de liberté, qui, si elle devient une indépendance absolue de toutes convenances, sera moins favorable à l'artiste qu'un juste milieu entre les deux extrêmes.

Michel-Ange, dès ses premiers pas, mit une telle distance entre lui et ses contemporains, que toute censure dut se taire devant lui. En l'absence de toute rivalité et de tout objet même de parallèle, ses sculptures surtout durent jouir long-temps d'une admiration exclusive. Lui-même, dans ses travaux en marbre, n'aurait point eu à se régler sur des antécédents, ou des rivaux propres à fournir au

public des points de comparaison. Libre dès lors, et dans le choix de ses sujets, et dans les rapports de goût et d'idée avec leur destination, il nous paraît y avoir vu, avant tout, des occasions d'y faire briller son habileté. Il ne chercha guère que pour lui, c'est-à-dire au seul profit de cette habileté, les sujets qui pouvaient lui donner lieu d'en faire montre.

Cette partie théorique des arts graphiques, qui enseigne à mettre en harmonie le sujet qu'on traite avec l'objet auquel il s'applique, autrement dit le caractère de l'invention avec celui de l'exécution; cet art de rendre clair et de faire lire à l'esprit, par l'entremise des yeux et du choix des formes, le genre, et le degré soit de force ou de légèreté, soit de grace ou de gravité, soit de grandeur et de puissance, d'indiquer enfin la spécialité de chaque sujet, selon l'âge, le costume, le type, l'ajustement, la région positive ou idéale dans laquelle il veut être placé; rien de tout cela n'entrait alors dans ce qu'on appelle aujourd'hui la poétique de l'art de la sculpture et la pratique du sculpteur.

Libre de toute contrainte ou exigence de la part, soit des ouvrages qu'on lui demandait, soit de ceux qui les avaient commandés, Michel-Ange nous paraît avoir usé amplement de toute son indépendance et de la liberté de rapporter exclusivement, tantôt à son goût, tantôt au genre de son talent, et le choix de ses figures, et celui de leurs sujets, de

leurs caractères et de leurs compositions. Ainsi nous paraît-il avoir été conduit naturellement, à préférer les sujets qui, offrant des motifs plus ou moins vagues de caractère, d'action, d'âge, d'expression, lui laissaient toute liberté d'y faire montre de son habileté pratique, dans la science du corps humain.

De là probablement, ce qu'on ne saurait méconnaître dans beaucoup de ses statues, un choix de motifs plus ou moins vagues, de sujets indéterminés, qui n'auraient pas reçu de nom propre. De là, dans son projet du mausolée de Jules II, des emplois inéprouvés d'allégories anonymes. De là, comme on le verra encore par la suite, une sorte d'arbitraire d'inventions qui permettent tout, parce qu'elles ne prescrivent rien. De là, un manque habituel d'action ou de pantomime, de variétés de formes, et de tout ce qui jette de l'intérêt sur l'ouvrage de l'art. Il y a enfin, soit dans l'invention de ses sujets, soit dans leur exécution, quelque chose qui, paraissant trop se rapporter à l'intérêt du savoir de l'auteur, et à l'intention de montrer ce savoir, tient un peu (sauf la distance quant au mérite) de ces figures, appelées d'étude, que dans les écoles modernes on nomme *académies*.

Nous allons voir que cette sorte de critique peut surtout s'appliquer à plus d'une figure des mausolées des Médicis.

Michel-Ange, on l'a vu dans la partie précédente, fut réellement l'inventeur et le promoteur d'un nouvel ordre d'idées et de sujets applicables aux monuments funéraires, sujets dépendants du domaine de l'allégorie.

L'allégorie devait effectivement devenir, pour la sculpture surtout, une sorte de supplément à la mythologie. Sans doute, ses idées, ses créations, ses personnages ne sauraient obtenir de l'imagination des modernes, cette valeur, ni cette puissance de foi ou d'existence, dont avaient joui autrefois les êtres de l'antique Olympe. Cependant on doit reconnaître qu'à l'égard des œuvres de l'art moderne, les fictions allégoriques ont, sous plus d'un rapport, fourni aux artistes d'assez heureux motifs de compositions idéales.

Il nous paraît qu'au temps qui précéda Michel-Ange, la sculpture s'était assez peu engagée encore dans ce nouveau domaine poétique. Jusqu'alors, les croyances chrétiennes étaient devenues, sans rivalité, l'objet et le sujet des œuvres du ciseau, dans les églises et dans les monuments funéraires que recevait leur enceinte. Mais la propriété de l'allégorie est de pouvoir s'appliquer, sans aucune disconvenance, au régime du christianisme. Il n'y a dans le fait aucune croyance, aucune conception ou idée chrétienne, qui ne puisse se prêter aux transformations allégoriques; et les nombreux monuments funéraires, élevés depuis trois siècles dans

les églises, déposent assez de la liberté accordée, en ce genre, aux diverses inventions de l'art.

Michel-Ange nous paraît toutefois avoir ouvert, et surtout agrandi la carrière aux nouvelles inventions de la sculpture monumentale, par les deux mausolées de la sacristie de St-Laurent, à Florence. On a montré dans la première partie[1] que pour ce qui est du type, de la composition, de la masse et de la pensée, ces deux mausolées furent une création nouvelle. Mais il dut arriver, en ce genre, ce qui est trop ordinairement le sort des premiers essais, dans une langue non encore entièrement formée, et dès lors imparfaitement comprise.

Je m'explique. Le genre et les termes du langage allégorique, dans son application aux œuvres de la sculpture moderne, n'étant encore ni bien reconnus, ni bien déterminés, Michel-Ange eut le désavantage, surtout mis en parallèle avec l'antiquité, de s'engager, sur des sujets allégoriques, dans des routes encore très-peu frayées. Il paraîtrait avoir fait, en plus d'une occasion, des figures auxquelles il n'aurait pas trop su d'avance appliquer un nom propre. Et tel est, en général pour l'art, le désavantage du règne de l'allégorie chez les modernes, contre celui de la mythologie chez les anciens.

Le nom d'un sujet de statue chez les Grecs, par exemple, suffisait à l'imagination du sculpteur pour

[1] *Voyez* page 92 et suiv.

lui prescrire les modes de composition, de forme, d'âge, de proportion, de style, d'ajustement et de caractère appropriés à tel ou tel personnage; et il en était encore ainsi de ceux qui devaient juger l'ouvrage. Il résultait de là, pour l'artiste, l'obligation d'empreindre son imagination, des diverses variétés ou nuances de sévérité ou de grace, de mollesse ou de fermeté, de vérité, soit simplement naturelle, soit idéale, compatibles avec les impressions que l'espèce de son sujet était appelée à produire. Il ne se bornait pas à faire avec talent, avec plus ou moins de hardiesse, et dans une composition plus ou moins nouvelle, l'image d'un héros ou d'un dieu, d'une créature réelle, ou d'un être imaginaire. Il y avait au contraire une échelle morale, établie dans les croyances populaires, comme dans les systèmes de l'imitation, et selon les degrés de laquelle, le génie classait et distribuait entre tous les sujets de personnages plus ou moins positifs ou poétiques, les diverses et nombreuses mesures de caractères, de formes et de proportions dont son art pouvait disposer.

Mais nous devons reconnaître qu'au temps de Michel-Ange, aucune échelle poétique de ce genre, en fait de sujets allégoriques ou de personnages fictifs, n'avait pu encore s'établir, soit dans l'imagination du public, soit dans les théories de l'artiste, et l'emploi des divers éléments de son art.

On est obligé de reconnaître, surtout en présence des diverses statues allégoriques de Michel-Ange, qu'aucune de ces conditions morales, ou de ces exigences poétiques ne se présentait aux jugements du public, et ne s'imposait aux talents de l'artiste. La preuve nous en paraît écrite avec assez d'évidence, soit dans plus d'un motif des statues du tombeau de Jules II, soit plus particulièrement dans deux des plus beaux ouvrages de Michel-Ange, en sculpture, c'est-à-dire, les deux mausolées des Médicis (dont on a donné la description dans la première partie).

Ces deux monuments funéraires, ainsi qu'on l'a vu, furent certainement une innovation heureuse en faveur de l'art de la sculpture, à raison de son emploi en grandes statues poétiques ou allégoriques, et nous ne reviendrons pas sur ce sujet.

Ce qui peut et doit ici donner lieu à la critique du goût, par rapport aux inventions de Michel-Ange, c'est l'espèce d'insignifiance absolue de trois des statues, qui entrent dans la composition de ses deux mausolées. Nous croyons y voir la preuve que le goût de l'artiste, dans le point de vue principal de son talent, s'était porté avant tout à la science du dessin, au mérite de l'exécution et à la symétrie de la composition de ses personnages; mais qu'il s'occupa très-peu, soit de leur donner un nom, soit de faire exprimer à leur action, à leur caractère, à leurs accessoires, ce que chacun devait signifier.

De là, un manque absolu d'intérêt de la part du spectateur.

Sans doute, pour de semblables monuments, où la sculpture doit jouer un rôle principal, il est assez naturel que l'artiste, dans les esquisses de leurs compositions, s'attache d'abord à satisfaire la vue par un agencement heureux, soit avec la forme du sarcophage qui devra recevoir les figures, soit avec l'architecture qui leur servira de fond ou d'accompagnement. Très-naturellement donc ces conditions doivent décider plus ou moins du parti général.

Mais ce qu'on accorde ici n'est qu'un préliminaire d'opérations, qui ne saurait dispenser l'artiste d'une autre concordance, celle de pensée, d'idée, d'action, de mouvement, de caractère et surtout de signification. On conçoit encore, et l'on doit approuver, que sur chacun des deux sarcophages entièrement semblables, et situés exactement en pendant l'un en face de l'autre, les figures qui les surmontent offrent à l'œil des rapports de symétrie, non seulement dans le sexe des personnages, mais aussi dans leurs positions.

Toutes ces choses accordées par la critique générale de l'ensemble, il en reste une toutefois à laquelle on ne saurait se prêter. Je parle de l'insignifiance entière des deux statues masculines, et encore de celle qui fait pendant à la Nuit. Quelle fut l'intention de Michel-Ange dans leur composition? En eut-il une probable? On est fort tenté de

répondre négativement. En vain dirait-on que la dernière main ne fut pas mise par lui à ce grand ouvrage. Mais les statues sont extrêmement terminées dans leurs principales parties. Pourquoi donc n'y aperçoit-on ni l'indication d'un accessoire explicatif, ni le moindre moyen de l'y appliquer, et d'apprendre au spectateur l'intention probable de l'artiste, s'il en eut une autre, que celle de montrer sa science dans l'imitation des corps ?

Michel-Ange, en effet, se trouva trop au-dessus des sculpteurs de son temps, trop peu secondé aussi par l'influence encore assez peu active de l'art antique. Dès lors tout lui fut permis, par action ou par omission. Sa grande supériorité dans la science le mit au-dessus de toute critique. Ainsi il ne fut pas possible que les statues de ses deux mausolées des Médicis, apparition alors toute nouvelle d'un savoir de sculpture, qui faisait en quelque sorte vivre et remuer ses marbres, comparativement avec tous les ouvrages précédents, n'excitassent point ce genre d'admiration, qui repousse tout examen critique.

C'est donc maintenant, en conséquence de ces faits, qu'il convient à l'historien de l'art et à sa critique, de remonter à l'époque des premiers mausolées, ornés de statues allégoriques. C'est en leur présence, qu'après avoir admiré la haute puissance

de l'artiste dans la science imitative du corps humain, il doit être permis d'expliquer ce qui manqua au complément de cette science, comme au jugement des contemporains, vu le défaut des points de comparaison, que les âges suivants durent aux nombreuses découvertes des modèles de l'art des Grecs.

Aussi n'y a-t-il aujourd'hui personne qui ne soit, et ne doive être frappé de cette nullité absolue de motifs, et de cette absence de signification que trois de ces figures forcent le spectateur d'y reconnaître.

Selon ce qu'une tradition généralement reçue a transmis sur leur explication, elles doivent représenter les quatre parties de la journée, l'*Aurore*, le *Jour*, la *Nuit* et le *Crépuscule*.

Mais, excepté la belle figure de la Nuit qui dort, et que désigne encore à côté d'elle le symbole de la chouette, nul ne saurait dire ni deviner entre lesquelles des trois autres statues doivent se répartir, de manière à désigner tant soit peu chacune, les noms de *Jour*, d'*Aurore* et de *Crépuscule*. L'artiste aurait-il cru que leurs terminaisons masculines ou féminines, en italien, de *Notte e Giorno*, *Aurora e Crepuscolo*, devaient suffisamment les caractériser? On sait à quel point ces terminaisons sont arbitraires et variables selon les langues, à commencer par le latin où le jour (*dies*) est féminin. Mais en admettant cette vaine désignation, qui nous dira, même en italien, lequel est *il Giorno*, lequel est *il*

Crepusculo? Qui nous dira en quoi chacune de ces deux figures masculines exprime l'idée qu'on voudrait pouvoir y distinguer? Toutes deux, sans accessoire aucun, sont de même âge, de même nature et dans la même attitude. Selon Condivi (page 34), les figures d'hommes représenteraient *il Tempo che consuma tutto.* Preuve qu'elles ne représentent rien.

Mais n'y aurait-il pas eu de nombreuses variétés de dessin, de pose, d'accessoires, de draperies significatives à introduire dans ces figures, indépendamment des diversités d'âge, de caractère et de forme musculaire? N'y avait-il pas dans les traits du visage et de son expression, dans le plus ou le moins de jeunesse, dans les accessoires symboliques, plus d'un moyen certain de produire en des sujets à peu près semblables, sinon des oppositions caractéristiques, au moins quelques nuances de variétés, appliquables aux effets des différentes parties du jour?

Que dirons-nous donc? que Michel-Ange n'était pas capable de trouver ou d'imaginer ces accessoires? A Dieu ne plaise! Mais nous dirons qu'avec l'esprit de critique et de comparaison, une certaine érudition de goût n'avait pu encore s'introduire dans les esprits de cette époque, et y assujettir les inventions de la sculpture. Nous dirons que Michel-Ange, dominé, avant tout, par sa science, par la hardiesse toute nouvelle de son talent dans un art encore nouveau pour son siècle, ne pouvait ni

soupçonner, ni craindre aucune censure à cet égard. Nous dirons que lui-même ne visait qu'à faire passer la science, qui était son privilége, dans les œuvres de son ciseau, et qu'il croyait que cet objet atteint, le dispensait de tout autre mérite.

D'où il serait possible de conclure que tout point de vue étranger aux rapports scientifiques de l'art, le fut également à la composition, à l'invention, comme à l'exécution des ouvrages de Michel-Ange. Dès lors, nous nous expliquons ainsi sa manière de procéder. Il avait cherché uniquement dans un petit modèle en cire ou en terre, ce qu'on appelle la composition de chacune des statues des mausolées de Florence, leurs mouvements, leurs contrastes, leurs proportions, leurs rapports linéaires, soit avec les sarcophages, soit avec les positions et les masses de chacune des statues des Médicis. Puis il ne s'occupa plus que d'une chose, dans l'exécution en marbre; ce fut de faire dire à ses statues, quelle était sa science et sa supériorité sur tout ce qui l'avait précédé, quel était le don qu'il possédait de convertir le marbre en chair, pour la vue du spectateur. Il s'inquiéta fort peu de cet autre secret, qui consiste à mettre chaque figure en état d'apprendre par le choix de ses formes, de son style et des nuances de son caractère, ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas.

Ainsi nous paraît-il qu'ayant composé ses petits modèles, dans l'intention que nous nous sommes permis d'indiquer, il ne lui vint pas en pensée

qu'on pourrait un jour faire à ses figures en grand, des questions auxquelles il aurait été embarrassé de répondre.

Généralement, et de beaucoup le plus grand nombre des statues de Michel-Ange ne nous a point paru répondre à l'idée de force et de hardiesse démesurée, que l'on a l'habitude d'attribuer, soit à son style, soit à l'exécution de ses ouvrages. Ce qu'il faut conclure de la revue impartiale qu'on en a faite, c'est qu'au temps où ils parurent, l'admiration qu'ils excitèrent dut résulter, soit de la prodigieuse distance qui les séparait de leurs antécédents, soit du manque de ce parallèle, que la réapparition toujours croissante des statues antiques, devait leur opposer plus tard. D'où on peut inférer que Michel-Ange fut alors jugé de la manière dont il avait opéré lui-même, c'est-à-dire sans un point formel de comparaison.

Nous devons dire encore que Michel-Ange réunissant en lui trois artistes différents, on a fort bien pu n'user que d'une seule mesure, dans l'estimation des ouvrages de trois arts, et appliquer aux uns des jugements plus spécialement applicables à d'autres.

Ainsi, quant à ses statues, on peut bien leur reprocher de manquer quelquefois d'une certaine spécialité de caractère, ou d'une expression qui soit

en rapport sensible avec leur sujet. On peut aussi y regretter que leur auteur n'y ait pas imprimé la nuance propre du sentiment que chacune devrait inspirer. Mais toujours faut-il y reconnaître qu'elles sont loin de toute démonstration de force exagérée, que leur dessin est généralement simple et naturel, que leur composition n'offre rien de trop prononcé dans les mouvements, et que peut-être pourrait-on reprocher à quelques-unes de rester en deçà, plutôt que d'aller au-delà de l'expression analogue à leur sujet.

Cette dernière observation nous paraît surtout applicable à la statue du Christ en pied; tenant ou montrant sa croix.

Nous avons dans notre première partie [1] vanté déja le mérite de cet ouvrage, pour ce qui regarde la justesse des formes et du dessin, et le précieux de l'exécution. Mais une critique véritable, c'est-à-dire celle qui embrasse le moral et le technique de chaque ouvrage, ne saurait, dans un sujet surtout qui touche à la fois au symbole sensible du christianisme, et tantôt aux graves leçons qui y sont attachées, tantôt aux pieuses émotions qui en émanent, cette critique, dis-je, ne saurait se dispenser de reprocher ici à l'art, de s'être isolé dans le mérite d'une simple régularité des lignes, de la vérité exécutive, et d'un travail achevé, correct et précieux.

[1] *Voyez* page 85.

Si quelque chose démontre combien le goût général de la part de l'artiste, comme de celle du public, mettait alors peu de prix, et attachait peu d'intérêt, dans l'œuvre de la sculpture, à l'expression de l'ame et du sentiment moral de chaque sujet, c'est cette entière nullité d'affection pieuse qui, malgré l'hommage d'une dévotion populaire, désenchante le spectateur, en présence d'un des plus excellents morceaux du ciseau de Michel-Ange. Il fut en effet exécuté à l'époque de la maturité de son talent, avec un soin particulier, un rendu complet, dans les formes les plus correctes. Mais on dirait que cela même contribue encore à en retirer ce genre d'intérêt, que le spectateur, étranger aux jouissances de l'art, y aurait voulu trouver.

Le sujet du Christ portant sa croix peut être considéré, et traité sous deux points de vue, et deux rapports différents, l'un historique ou positif, l'autre idéal ou mystique.

Sous le premier de ces rapports, le Christ est représenté, ou portant sa croix en montant au Calvaire, ou embrassant dans sa soumission aux décrets éternels, l'instrument de la rédemption. Le sujet alors devient, quant au personnage, la matière d'une expression plus ou moins pathétique. La soumission au sacrifice qui lui est imposé, doit alors se mêler, dans ses traits et sa contenance, à la fois noble et résignée, au sentiment d'a-

mour pour l'humanité et d'obéissance à son père.

Envisagée sous le second rapport, que nous avons appelé mystique, la personnification du Christ, tenant sa croix, n'est autre chose qu'une abstraction idéale de l'art ou de l'artiste, par laquelle il prétend rendre sensibles aux yeux, les sentiments et les leçons que l'orateur chrétien, par exemple, sait faire sortir dans ses discours et ses écrits, du mystère de la rédemption, et de ce qu'on appelle la vertu de la croix, devenue pour le chrétien, le signe de la réconciliation de l'homme avec le Créateur, depuis le péché d'Adam.

Or, il est certain que le Christ tenant sa croix, dans la statue de Michel-Ange, ne saurait être l'image de celui qui monte au Calvaire.

Reste donc à le considérer sous le second rapport, comme emblême mystique, présentant aux hommes l'instrument de leur rédemption, et leur enseignant que c'est par la voie de la croix, c'est-à-dire celle de la mortification, de la résignation aux maux de cette vie, qu'ils doivent marcher pour arriver à la vie éternelle.

Cependant on chercherait vainement l'expression de ces leçons et de ces sentiments, dans la statue de Michel-Ange. Elle est complétement muette pour l'esprit qui lui demande un sens, et plus muette pour le cœur qui voudrait y puiser une affection religieuse.

Sans doute, si, sans trop sortir des lignes de sa composition, l'artiste, en faisant tenir à sa figure d'une main la croix, eût employé le bras droit et sa main, à montrer par un geste énergique et significatif l'instrument du salut, il aurait pu faire comprendre au spectateur que la figure disait, ou voulait dire : *Voilà la voie que vous devez suivre, voilà la voie de la croix.* Il y aurait eu, nonobstant peut-être l'obscurité du langage de la pantomime, une pensée, une moralité chrétienne qui eût donné à la statue, à sa pose, à son action, une valeur, une intention, un intérêt qu'on y cherche en vain.

Il est trop vrai que cette figure se trouve aujourd'hui réduite à ne plus guère intéresser que les artistes, qui la comparent à celles que l'on pose dans les écoles d'art, pour servir à l'étude du nu, et qu'on appelle *académies.*

Du reste il faut, pour être juste à l'égard de Michel-Ange, attribuer l'effet de ce défaut de caractère expressif à l'état alors peu avancé de la critique morale en fait d'art. Il est certain qu'alors nulle idée abstraite de théorie, nulle influence des arts de la poésie, sur la poésie des arts, n'avait entièrement germé dans les esprits. Or n'oublions pas qu'il doit y avoir réciprocité entre l'action des arts sur la société, et celle de toute société sur certains arts. Il y avait tant à louer chez Michel-Ange; il avait en sculpture

si peu de rivaux, que le public, entraîné par l'admiration d'un talent alors sans égal en son genre, n'aurait pu rencontrer ailleurs l'exemple, ou la mesure critique des qualités qui lui manquaient.

Nous terminerons par une dernière considération sur le style de dessin, d'imitation et d'exécution du Christ à la croix. C'est que rien, dans cette figure, ne se prête à cette opinion d'énergie et de caractère, de force en quelque sorte exagérée, que quelques-uns ont cru être le style dominant des ouvrages de Michel-Ange. Aucune figure de lui n'offre un caractère de dessin plus vrai et plus modéré, des contours plus coulants, et une exécution d'un effet plus tranquille, plus éloigné de la démonstration du moindre effort. L'étude surtout, soit du torse, soit des parties inférieures de la statue, y est du dessin le plus simple, et offre les contours les plus coulants.

La description critique de l'ouvrage précédent, comme celle du plus grand nombre des morceaux de sculpture de Michel-Ange, et, il faudra le dire aussi, de ses peintures, nous montrent qu'en général le don d'exprimer les sentiments divers, et les affections de l'ame par les ressorts de la pantomime, et les traits du visage, ne fut pas une des propriétés de son goût et de son talent. Ainsi a-t-on vu que dans son groupe de

la Pitié à Saint-Pierre, le visage de la sainte Vierge, taxé dans le temps d'être trop jeune, aurait mieux répondu à cette objection que l'explication dont Vasari nous a transmis le texte[1], si l'artiste y avait rendu plus énergiquement sensible le sentiment de douleur profonde, dont l'expression fait plus ou moins diversion à cet agrément de contours qui est le privilége de la jeunesse.

Il y avait dans le génie de Michel-Ange une certaine élévation, mêlée à une indépendance d'originalité, qui devait diriger plus volontiers ses inventions vers les sujets de l'antiquité biblique. Plus les faits et les personnages de ces temps reculés s'éloignent des points de comparaison avec les hommes, les choses et les pratiques modernes, plus, comme nous le verrons en parcourant les inventions de la chapelle Sixtine, Michel se trouva, si l'on peut dire, à son aise dans un monde de personnages conformes à ses facultés imitatives.

Déja le vaste projet du mausolée de Jules II lui avait donné l'occasion de s'ouvrir une carrière toute nouvelle de sujets et d'inventions, qui devaient mettre son art et son génie hors de tout parallèle, et avec les œuvres de l'antiquité, et avec les conceptions habituelles de ses contemporains. Si cette grande conception avait

(1) *Voyez* Vasari, tome VI, page 173.

pu recevoir son exécution, il est probable, et on peut le conclure du choix des sujets de quelques-unes des statues détachées de leur ensemble, que cet ensemble aurait formé en sculpture, par la nouveauté et l'originalité d'un monde en quelque sorte inconnu, une sorte d'avant-goût de la chapelle Sixtine. De même il me semble que la statue colossale de Moïse, détachée accidentellement d'un tout qui ne fut point réalisé, peut se considérer comme un prédécesseur des Prophètes, que devait produire plus tard la fécondité d'un génie universel.

Il y a déja en effet, dans le Moïse commencé quarante ans avant le temps qui le vit terminer, ce principe d'originalité qui ne peut guère se produire qu'à certaines époques de l'art, c'est-à-dire celles où, sorti déja de l'enfance, il attend de quelque circonstance, ou de quelque exemple puissant, l'accroissement auquel il peut parvenir. Or Michel-Ange devint effectivement, pour l'art de la sculpture, ce promoteur qui donna à l'art moderne une impulsion, toutefois très-différente de celle qui eut lieu chez les Grecs. Là l'œuvre du ciseau s'éleva lentement et par degrés, grace à l'action féconde et progressive d'une mythologie qui, après avoir créé l'imitation de l'art, devait recevoir à son tour de cette imitation croissante, une nouvelle et toujours plus brillante existence.

Ce qu'il faut en effet remarquer dans ce parallèle des deux époques de l'art, c'est qu'il manqua toujours aux créations de l'art moderne, ce qu'il faut appeler une véritable poétique, ayant pour base dans l'imagination des peuples, une population de personnages, une multitude de faits et d'existences qui, pour avoir été ou être devenus fictifs et imaginaires, n'en devinrent que plus favorables aux créations, ou aux modifications du génie des arts. C'est à ces créations de la fantaisie, c'est à ces fables antiques, qui avaient peuplé le ciel et la terre d'êtres fictifs sans doute, mais devenus réels pour l'imagination, que les arts de la Grèce durent cette immense exploitation d'un monde idéal, auquel vinrent s'appliquer, à toutes sortes de degrés, les innombrables variétés de toutes les combinaisons des formes humaines.

En retraçant ici en peu de mots la vaste étendue, et les modifications infinies du monde poétique de l'art chez les Grecs, et des personnages qui le peuplèrent, nous n'avons eu d'autre vue que de montrer, par opposition, ce qui dut manquer aux talents modernes, dans la région des sujets et des inventions propres à l'art de la sculpture surtout. Jamais les faits réels, jamais les personnages historiques du christianisme, en supposant l'entière liberté (pour l'artiste) d'en disposer à son gré, et dans un intérêt distinct

de la réalité, ne purent avoir, et ne durent exercer sur les œuvres de l'art moderne, et sur ses impressions, un semblable degré de puissance et d'action.

La Bible cependant était devenue pour Michel-Ange, comme la chapelle Sixtine nous l'a prouvé, le principe actif de ses inspirations, la source de sa poésie, l'espèce de monde surnaturel dans lequel son génie se plut à prendre ses modèles, et où son goût et ses sympathies lui firent trouver les sujets de toutes ses *créations* les plus originales.

Par le mot *créations* je voudrais faire entendre ici, non pas seulement dans le sens ordinaire de *compositions originales*, les sujets et les personnages soit historiques, soit mystiques, qu'il put emprunter aux livres de l'ancien Testament, mais bien ce que le discours a toutefois quelque peine à expliquer avec clarté.

J'entends en théorie d'art, par le mot *création,* dans son rapport avec l'action et avec l'œuvre de l'artiste, le résultat abstrait des impressions, par exemple, que recevra une imagination fortement empreinte de la grandeur abstraite du style, dans lequel ces livres sont écrits, style qui devient comme un verre propre à amplifier les objets à la vue de l'esprit. J'entends l'espèce de

contre-épreuve que produit la transposition des images d'un art, dans les formes d'un autre art, en sorte que l'imitateur, créateur lui-même, n'emprunte rien de réel et de positif, mais ne dérobe à ce qu'il paraît imiter, que la propriété de produire dans un autre ouvrage, dans un autre art, l'effet des mêmes qualités.

Ainsi effectivement, mais à notre insu, l'action de notre imagination nous donne le secret de transformer les images d'un genre d'art, contre les images et les formes poétiques d'un autre genre d'art, et de rivaliser avec cet art, en grandeur, en force, en élévation, etc.

Qu'on suppose maintenant chez un artiste cette action de l'imagination, non plus comme un effet accidentel et transitoire, mais comme le résultat d'impressions reçues dès le jeune âge, et qu'une habituelle répétition lui aura rendues familières, on concevra comment, dénué, dans un art quelconque, d'ouvrages correspondants aux types, dont il aura reçu les contre-épreuves, il produira des images étrangères au goût de son époque, et qui, peut-être dans la suite, ne trouveront plus de vrais imitateurs.

Eh bien, ainsi que la chapelle Sixtine nous mettra à portée de le reconnaître encore plus clairement, tel aura été le secret de la marche des idées et des conceptions de Michel-Ange, dans les représentations des héros de l'antiquité

biblique, auxquelles il préluda par la statue colossale de son Moïse.

Et voilà aussi ce qui nous doit dispenser de répondre aux critiques des nombreux censeurs de cet ouvrage, qui, tantôt sous un rapport, et tantôt sous un autre, ont taxé d'étrangeté vicieuse la conception, le style et le caractère d'un ouvrage, qui n'avait point eu de modèle connu, et n'a pu depuis trouver aucun imitateur. Il est par trop sensible que toutes les critiques qu'on en a faites portent à faux, dès qu'on n'a pas aperçu, ou qu'on a perdu de vue le point d'imitation abstraite ou morale, qui donna naissance à ce colosse, et lui imprima l'originalité de caractère qui le distingue.

On ne peut donc, pour lui trouver une mesure qui lui soit analogue, se dispenser de le rapprocher, en idée, des prophètes de la chapelle Sixtine, dont, ainsi qu'on le dira plus bas, le style, le caractère et les physionomies n'ont encore rien rencontré, dans l'art moderne, qui puisse leur être assimilé.

Il en a été par conséquent, et il continuera d'en être ainsi de la statue de Moïse, objet nécessaire de censure et d'admiration, de la part des critiques, selon qu'ils lui appliqueront la mesure positive d'une vérité banale, ou l'appréciation conventionnelle du point de vue abstrait dont nous avons parlé.

Ce que nous devons encore faire observer, de nouveau, à l'appui des considérations précédentes, c'est que, comme ce grand ouvrage n'avait eu aucun antécédent de son genre, il n'a trouvé depuis aucun imitateur proprement dit. Cela seul prouve surabondamment qu'il dut sa naissance à un de ces principes, qui naissent et meurent dans certains génies privilégiés, dont le secret peut bien être révélé par la critique du goût en théorie, mais ne saurait jamais, de cette théorie se transporter à la pratique.

Nous nous croirons donc d'autant plus dispensés de discuter ici les critiques déja fort anciennement faites de la statue de Moïse, qu'elles ne pourraient maintenant que se trouver tout à fait en dehors du point de vue abstrait sous lequel nous avons essayé d'expliquer et de faire envisager sa création. Plus d'une observation de détail a déja d'ailleurs rempli la tâche de la critique positive[1].

De nombreux censeurs, à plus d'une époque, ont tenté de rabaisser dans l'opinion la célébrité de cet ouvrage. Sans doute, nous en conviendrons, le parallèle toujours croissant des ouvrages aujourd'hui innombrables de l'antiquité, a pro-

[1] *Voyez* la première partie.

duit d'autres points de vue, et accrédité d'autres doctrines d'imitation. Cependant toutes les vicissitudes qui se sont succédé, et se succéderont encore dans la région plus ou moins variable du goût, n'empêcheront jamais de reconnaître à l'égard du colosse de Moïse un principe d'originalité et de grandeur, un air de puissance, d'autorité, d'inflexibilité, qui impose et imposera toujours au spectateur.

Quelle physionomie en effet, quel costume, quel accompagnement Michel-Ange aurait-il pu lui donner? Il ne faut pas perdre de vue que cette statue, dans sa destination originaire, ne put être ni pensée ni composée pour être vue seule, pour présenter l'idée d'une action quelconque, mais simplement pour former avec une autre statue, un groupe de deux figures assises, destinées à être vues à une distance, en hauteur, de 25 pieds. Or il est sensible que l'artiste ne dut être le maître de donner à son Moïse (ainsi composé pour former un groupe décoratif) ni action dramatique, ni pantomime de mouvement, ni composition d'ajustement pittoresque. Sans doute elle ne peut parler aux yeux par l'action.

Oui, elle est tout simplement assise; un de ses bras est appuyé sur la table de la loi, l'autre est ramené en avant sur lui, sans aucun emploi. En un mot c'est une simplicité, on pour-

rait dire une nullité de composition, qui échappe à la description par le discours.

Cependant il est impossible de ne pas éprouver dans cette absence d'action, et par cette privation même de mouvement, l'effet dramatique d'une haute puissance de pensée, et de ne pas lire dans l'aspect du personnage, cet ascendant d'autorité qui n'a besoin que d'un regard pour se faire obéir de la multitude, *si forte virum quem conspexere*. Voilà ce qui est écrit dans cette physionomie, mais écrit dans un style de formes, dont l'écrivain ne saurait trouver ni traduction ni équivalent. L'exagération qu'on peut blâmer dans la longueur prodigieuse de la barbe, n'est peut-être là qu'un symbole hyperbolique de cet attribut, qui, chez l'homme, est celui de la force, et qui, dans l'antiquité, était comme une sorte de mesure du degré de vénération, qu'on voit encore aujourd'hui dans les régions de l'Orient, continuer de s'appliquer à la vieillesse, et par suite à ce qui est naturellement son attribut le plus sensible.

On a quelquefois attaqué Michel-Ange dans cette statue, sous le point de vue qui se rapporte au genre de son habillement ou de son costume.

Il y aurait à cet égard un point de critique généralement applicable au style, ou à la méthode de draper de Michel-Ange, qui, à son époque, n'avait guère pu, même quand il l'au-

rait voulu, s'approprier le système des draperies antiques. Ce système, un trop petit nombre de modèles ne l'avait encore rendu ni classique, ni familier, surtout pour l'ajustement de figures, dont l'habillement ne pouvait trouver nulle part d'exemplaires vrais, ou d'autorités impératives.

A l'égard du costume proprement dit, ou du genre d'ajustement de Moïse, rien ne pouvant faire soupçonner ce qu'il avait pu être en réalité, il fut assez naturel à l'artiste, de préférer ce qui tendait à dégager le corps du personnage, des embarras d'une ample draperie. D'autre part, il a déja été remarqué par plus d'un critique, sur le choix de ce costume nécessairement arbitraire, qu'il convient mieux peut-être qu'aucun autre, à ce conducteur moitié nomade, moitié guerrier, d'un peuple errant dans les déserts. Qui sait encore si certaines parties de ce costume, que la sculpture antique romaine nous montre, comme ayant appartenu à certaines nations sarmates, asiatiques, etc., ne s'appliqueraient pas avec quelque vraisemblance à un chef de peuplades demi-guerrières, conduites par Moïse ?

Mais il faut, pour apprécier avec justesse l'effet général de la figure, il faut, dis-je, se rappeler que, placée aujourd'hui beaucoup trop près de terre, et isolée entièrement, au lieu de faire, comme elle le devait, partie d'un groupe fort

exhaussé, la figure n'a pu que perdre de la valeur que lui aurait donnée sa destination originaire. On ne saurait dire quelle différence d'impression pour l'œil et pour le goût, doivent produire ce changement de situation et cette position rabaissée, qui fait voir de haut en bas ce qui devait être vu de bas en haut. Il y a peu d'ouvrages dont l'effet dépende plus des positions d'où on les voit, et des effets de la lumière, que les œuvres de la sculpture.

On doit convenir toutefois, qu'obligé par le changement de destination, d'abaisser son travail et son effet, véritablement sous les yeux, et en quelque sorte sous la main du spectateur, Michel-Ange fut forcé d'apporter soit à son étude générale, soit à l'exécution des détails, un fini plus soigné que dans quelques autres de ses statues.

On ferait un recueil assez étendu des éloges que la poésie italienne a prodigués au chef-d'œuvre de Michel-Ange. Nous nous bornerons à rapporter le sonnet de J.-B. Zappi.

Chi è costui che in si gran pietra scolto
  Siede Gigante e le piu illustri e conte
  Opre dell' arte avanza, e a vive e pronte
  Le labre si, che le parole ascolto,
Questi è Mosè ben m'el dimostra il folto
  Onor del mento e il doppio raggio in fronte;

Questi è Mosè quando scendea dal monte
E gran parte del Nume avea nel volto
Tal era allor che le sonanti e vaste
Acque ei sospese a se d'intorno e tale
Quando il mar chiuse e ne fè tomba altrui,
E voi sue turbe un rio vitello alzaste
Alzato aveste imago a queste eguale
Ch'era men fallo l'adorar costui.

Copié dans Condivi, Vita di Michelangelo, page 125.

MICHEL-ANGE

Peintre et Dessinateur.

Ce n'est pas sans raison, que devant traiter, dans ce paragraphe, du mérite de Michel-Ange comme peintre, nous avons voulu joindre à ce titre celui de dessinateur, titre qui fut sans contredit, à son égard, l'expression la plus juste, et en même temps la plus relevée, de toutes celles qui peuvent rendre l'idée de son extraordinaire capacité.

Il convient toutefois ici, pour faire concevoir avec justesse la distinction des mérites de Michel-Ange, tels que ses œuvres nous les présentent, sous le rapport du dessin, de rappeler au lecteur, les deux sortes d'acception que comportent, dans l'art du peintre, soit le mot, soit l'idée de *dessin* et de *dessinateur*.

Dessin donc peut s'entendre, comme il s'entend habituellement de deux manières, ou sous deux rapports, l'un simple, et dont le résultat offre une idée plus ou moins technique, l'autre composé et qui fait une partie et la plus importante de l'imitation des corps, mais surtout du corps humain.

Le dessin défini sous le premier de ces deux rapports, a souvent une telle connexion avec celui du second genre, qu'il n'est pas toujours facile au discours d'en faire comprendre les variétés. Nul artiste n'a plus et mieux que Michel-Ange, réuni les deux espèces de talent en dessin, et les deux capacités que la pratique et la théorie nous permettent de définir.

Lorsqu'il s'agit de peintre et de peinture, il est facile et fort ordinaire qu'un artiste possède à un très-haut degré ce qu'on appelle la science du dessin, et que, faute d'occasions, dans ses études, de pouvoir s'appliquer aux exercices techniques de la délinéation, il manque d'habitude ou d'aptitude aux pratiques soit de la plume, soit du crayon, pour faire ce qu'on appelle vulgairement des dessins.

Michel-Ange, dès son plus jeune âge, chez Grillandaio, avait montré pour cette pratique une aptitude rare, une facilité, une capacité spéciale. Il suffit quelquefois de s'y trop exercer dans les premières années, pour que cette sorte de peinture monochrome détourne plus ou moins le

goût du commençant, et la direction d'un talent novice, soit du sentiment de la couleur, soit de l'entente de cette harmonie, qui constitue une des plus précieuses et des plus rares propriétés de l'art du peintre.

Si l'on jette un coup d'œil en arrière, sur les premiers pas de Michel-Ange, dans les premières routes qui conduisent à l'exercice, en grand, des arts du dessin, on le voit déja très-adonné et singulièrement exercé au maniement des instruments de la délinéation. Or il n'en faut pas douter; en attendant que de plus importantes études eussent fait de lui, dans la région supérieure du dessin, un maître inimitable, cette pratique, appelée technique de l'art de dessiner, ne put que contribuer assez activement à faire naître en lui, et à y développer jusqu'à un certain point, les moyens d'arriver à l'étonnante supériorité, qui constitua de son temps, et a perpétué jusqu'à nos jours, dans ses ouvrages, les modèles d'un savoir inimitable.

Ainsi, à ne considérer ici d'abord que l'habileté extraordinaire dans la délinéation, ou l'exécution des dessins produits par Michel-Ange, il est certain que si le nombre pouvait en être rassemblé, on serait porté à croire qu'ils avaient dû occuper presque tout son temps, et qu'au lieu d'avoir été des improvisations, amusement de ses loisirs, ils

avaient dû constituer une grande partie de ses travaux.

Une circonstance particulière contribua, sans doute, à favoriser et à multiplier le nombre de ces légères productions de sujets, ou de compositions, qu'on peut regarder comme véritablement anonymes, et qu'il laissait échapper de son crayon ou de sa plume, sans pouvoir leur donner une signification précise. Par exemple, si on veut se rappeler les différentes catégories soit des genres de sujets, soit des détails décoratifs qui, sous la forme de petites figures, entrèrent sans signification aucune, dans un grand nombre des compartiments architectoniques de la chapelle Sixtine, on trouvera là de quoi s'expliquer, en partie, l'extraordinaire multiplicité de ces petites figures, et la fécondité en ce genre de Michel-Ange.

Nous rendrons compte plus bas[1] des grands sujets historiques qui occupent les compartiments de ce genre d'ornements, dont il fut très-prodigue. Disons ici toutefois que plus d'une considération nous paraît devoir rendre raison de cet emploi si monotone de petites figures, dans les compartiments décoratifs de la chapelle Sixtine.

D'une part, l'étude peu avancée des ouvrages de l'antique, en tout genre, n'avait pas encore pu mettre en circulation, si l'on peut dire, les

[1] *Voyez* page 248 et suiv.

productions innombrables des détails empruntés par les Grecs aux productions vegétales de la nature, dont nous parlerons à l'article de Michel-Ange architecte. D'autre part, habitué à marcher seul dans les routes que, seul et pour lui seul, il s'était ouvertes, et sachant en tout genre se suffire à lui-même, Michel-Ange n'avait guère eu ni l'occasion, ni le motif de se livrer à la recherche, ou à l'application du goût de l'ornement antique, aux édifices modernes. Lorsque, dans ses entreprises, il éprouvait le besoin de remplir les vides, que produisaient naturellement les divers compartiments des membres de la construction feinte qu'il s'était créée, il laissait à sa plume la liberté de reproduire tout ce que le caprice de son imagination lui suggérait, et sa plume docile lui multipliait, lui retournait et lui modifiait en cent façons diverses, de petites figures, auxquelles il ne faut demander souvent d'autre signification, que celle d'un remplissage plus ou moins insignifiant quant au sujet, et quant à l'intérêt moral.

Devenu donc le peintre et l'architecte décorateur de la chapelle Sixtine, dont les voûtes, les archivoltes, les pieds-droits d'architecture feinte, devaient recevoir, surtout dans les sommités du local, selon le même procédé de peinture, les détails dont la sculpture fait ordinairement les frais, Michel-Ange emprunta au fonds dont on a parlé tous ces

petits accessoires qu'on peut appeler de remplissage, et dont on traitera dans la partie suivante. Mais comme sa plume ou son crayon étaient devenus inépuisables en petites figures de fantaisie, tous les petits espaces vides en furent remplis.

Voilà, ce nous semble, par où l'on peut expliquer ce nombre infini de poses, d'attitudes variées, dans lesquelles se trouvèrent multipliés, sans aucune signification réelle, et simplement comme objets de remplissage, les caprices de sa plume, caprices qui toutefois formeraient, si on les réunissait, un recueil assez curieux de ce qu'on pourrait appeler des figures *académiques* ou d'étude.

Plus d'une cause et plus d'une circonstance nous rendent ainsi raison de la facilité et de la fécondité de Michel-Ange en fait de petits dessins. Nous verrons aussi bientôt qu'il était dans la nature du genre de la peinture à fresque, la seule qu'il ait cultivée, d'exiger du peintre un dessin préalablement arrêté pour chaque figure, et terminé.

Soit donc que l'on considère Michel-Ange débutant chez Grillandaio dans la peinture, soit qu'on se rende compte du genre de peinture auquel il se livra presque exclusivement, on est forcé de reconnaître, qu'il avait dû produire un nombre infini de dessins à la plume ou au crayon. Celui en effet qui possède, comme il le fit, cette pratique linéaire, avec toute la facilité qu'elle inspire, et à laquelle son exercice se prête, a toujours sous

sa main, à tout instant, l'occasion et le moyen facile d'y exercer son génie. Aussi à cet égard peut-on affirmer, nonobstant les pertes et les dispersions des dessins de Michel-Ange, que les cabinets de toute l'Europe en offrent les plus nombreuses collections.

On a vu que la pratique ou l'art de faire des dessins (art et pratique fort distincts de la science en grand du dessin) avait été la principale occupation du jeune Michel-Ange, à l'école de Grillandaio, dont, novice encore, il parvenait à copier les traits, de manière à tromper le maître lui-même. C'est à cette habile pratique qu'il dut, par la suite, un moyen toujours facile et expéditif de multiplier des sujets, dont il est à regretter qu'il n'ait pas réalisé plus en grand les compositions, et dans des monuments durables.

Ainsi, par exemple, nous trouvons répétée par lui, en petits dessins, et très-finis, cette espèce de composition qu'on appelle *la Vierge de Pitié*, sujet qu'il paraît avoir traité avec prédilection, et que la gravure depuis s'est plu à multiplier. On ne saurait, il faut le dire, s'empêcher de regretter, qu'aucune occasion, dans la suite de sa longue carrière, ne l'ait mis à même de réaliser en sculpture quelqu'une de ces touchantes inventions, qui, sous le seul rapport de l'intérêt dramatique, au-

raient de beaucoup surpassé le groupe de la Pitié à Saint-Pierre.

Si l'on en croyait Condivi [1], l'usage de ce que nous appelons *crayon*, n'aurait pas eu lieu dans la délinéation, aux premiers temps de Michel-Ange, et la plume aurait été l'instrument dont on usait exclusivement, pour les esquisses ou études sur papier. Cette opinion ne peut être fondée que sous ce dernier rapport. Trop d'autorités, que nous ne rapporterons pas ici, prouvent que toutes sortes de crayons étaient connues et employées dans les grands ouvrages de ce qu'on appelle *cartons* [2] pour la peinture à fresque. Mais il est certain que la plume était l'instrument dont on usait généralement soit pour les esquisses, soit pour les compositions sur papier.

Or il y a toujours une sorte de réciprocité qu'on pourrait appeler de goût, ou de manière, entre l'objet dessiné et l'instrument dont use le dessinateur. L'emploi de la plume et son travail inspirent naturellement la finesse du trait et la précision des contours, et il exige une grande sûreté de main de la part de l'artiste; car celui-ci n'y a pas la même facilité d'essayer, de corriger, d'effacer, de recommencer, qu'il trouve dans l'emploi du crayon; et c'est précisément à cela qu'on doit plus

[1] Page 12.

[2] Cennino Cennini, chap. 30.

de hardiesse dans le résultat du travail, plus de ce genre de mérite qui s'accorde avec celui de l'improvisation. Aussi aucune manière de traiter un dessin ne donne-t-elle mieux à connaître l'habileté de celui qui le traça.

Si quelque chose peut le démontrer, c'est ce qu'on a raconté dans la première partie [1] sur la demande faite à Michel-Ange de montrer un ouvrage de lui, à l'envoyé du cardinal de Saint-George, et sur l'improvisation de cette main colossale, tracée avec une plume taillée de manière à produire des traits beaucoup plus épais que ceux des dessins ordinaires. Ainsi cet instrument, par les variétés de sa taille, pouvait jusqu'à un certain point proportionner l'épaisseur des traits à la dimension des dessins.

Il ne se peut guère que les divers procédés de peindre n'aient une corrélation particulière avec les procédés techniques de la délinéation. Or Michel-Ange, élève de Grillandaio, dans le dernier quart du quinzième siècle, dut contracter les habitudes techniques de dessiner et de peindre alors les plus en crédit. La peinture en détrempe était encore, à cette époque, fort usitée. Ce ne fut guères que dans les errements de cette pratique qu'il lui fut donné d'exécuter le très-petit nombre de tableaux qu'on trouve cités de lui. Ainsi avait été

[1] Page 8.

peinte par lui cette célèbre Léda vantée par Vasari. Or de petits dessins à la plume devaient suffire à l'artiste, comme procédés préparatoires de tableaux peu considérables.

Cependant lorsqu'il s'agissait de grandes compositions (comme celle de Michel-Ange, qui devait, en concurrence avec l'ouvrage de Léonard de Vinci, orner à Florence la grande salle du conseil, et être peinte à fresque), l'artiste était tenu de préparer à la peinture sur enduit, de véritables modèles dessinés et terminés, dans l'exacte dimension que devait avoir l'ouvrage définitif. On appela *cartons* ces espèces de modèles. Par ce mot il faut entendre de grandes superficies d'un papier fort épais, dont les morceaux plus ou moins étendus pouvaient s'assembler en forme de tentures, et se désassembler au gré du peintre, selon l'exigence d'exécution de chaque partie de l'ensemble, à laquelle il devait travailler dans l'ouvrage définitif. Quelques-uns des grands cartons préparés par Raphaël, soit pour l'exécution de ses fresques au Vatican, soit pour les opérations de ses grandes tapisseries en Flandre, se sont conservés jusqu'à nos jours. Leurs morceaux, désunis pour le travail de la tapisserie, ont été depuis rapprochés et réunis de manière à former encore l'effet de véritables tableaux.

Ainsi aurait pu, sans les nombreux accidents qui l'ont fait entièrement disparaître, parvenir jusqu'à notre temps le célèbre carton de la Guerre de Pise, par Michel-Ange. On a dit précédemment[1] qu'il fut long-temps exposé à l'admiration et à l'étude de tous les contemporains, et que de ce mémorable ouvrage avait daté l'émancipation véritable du dessin (ce mot entendu non plus techniquement, mais comme imitation développée des formes du corps humain, ainsi que nous le considérerons bientôt).

Pour terminer ce qui regarde les notions du premier genre que le mot dessin comporte, on pourrait se figurer encore que le célèbre carton de Michel-Ange aurait pu être exécuté à la plume par lui. On ne veut pas nier qu'ayant été nécessairement un composé de grandes feuilles réunies, il n'eût été physiquement possible d'y employer aussi la plume. Mais un très-grand nombre de raisons trop minutieuses pour être ici développées, s'opposent à cette hypothèse. D'abord Cennino Cennini nous a décrit, un siècle avant Michel-Ange, et en les énumérant, toutes les sortes de substances, dont se faisaient les crayons en pierre noire et rouge.

Pourquoi Michel-Ange, dans ses dessins de figures ayant six pieds de proportion, n'aurait-il

[1] *Voyez* la première partie, page 30 et suiv.

pas opéré sur leur ensemble, soit avec la pierre noire, soit même avec la pointe d'un pinceau, lorsqu'on sait que les figures de ce carton avaient reçu, outre le trait de leur contour, des ombres et des clairs en plus d'une partie ?

Nous n'avons entendu jusqu'ici, surtout à l'égard du célèbre Carton, moteur principal de la grande révolution qui s'opéra en peinture, parler du *dessin*, que sous le rapport usuel ou technique dans le langage ordinaire, ou simplement encore, selon le petit emploi des moyens ou instruments de délinéation dont use l'artiste, tantôt pour rendre des idées légères, tantôt pour fixer provisoirement, sur le papier, les produits de son imagination.

Mais le dessin, on l'a déja dit, offre soit à la définition de l'art en théorie, soit aux développement de sa science pratique, des points de vue bien autrement étendus et importants, sous lesquels on ne peut s'empêcher de le considérer plus expressément, surtout à l'égard de Michel-Ange, auquel le suffrage universel de trois siècles a toujours accordé le titre du plus grand et du plus savant de tous les dessinateurs. Or ce suffrage date précisément de l'époque du célèbre Carton de la Guerre de Pise, que bien des années après, Benve-

nuto Cellini [1] vantait comme l'ouvrage dont Michel-Ange lui-même n'avait pu, dans sa chapelle Sixtine, ni surpasser, ni peut-être égaler la perfection. Par ce seul morceau il se montra le maître, non seulement des artistes de son siècle, mais de tous ceux des âges suivants.

Pour se faire une idée de l'extraordinaire sensation produite par ce chef-d'œuvre du dessin, il faut se rappeler ce qu'était le goût alors régnant, et le degré précis de savoir auquel, par une marche lente, était parvenue la peinture dans l'imitation du corps humain. Cette marche sans doute avait été celle qui, de tout temps, a caractérisé le développement de tous les arts et de tous les travaux. Il y a pour les arts, comme pour la procréation des œuvres de la nature, un travail lent et progressif, dépendant toutefois de beaucoup de causes, qui en peuvent retarder ou en accélérer la marche.

Cette sorte de progression avait été lente chez les Grecs, mais aucun obstacle définitif n'aurait pu les empêcher d'arriver à leur entier développement. On sait avec quelle facilité la nature des causes physiques et celle des institutions civiles et religieuses avaient favorisé, par le fréquent aspect de la nudité, l'étude et par conséquent

[1] *Voyez* Benvenuto Cellini, page 13. *Da poi non arrivo a questo segno, mai alla meta.*

la science de l'organisation du corps humain.

Ces mêmes causes, à des époques correspondantes chez les modernes, furent très-loin de se reproduire. La religion qui, partout, est tenue d'employer le langage des signes corporels, au développement des croyances, des sentiments et des idées qui sont de son ressort, ne trouva point, lors de la renaissance de l'art en Italie, des germes aussi favorables à l'imitation, appliquée surtout aux représentations du corps humain. L'emploi de la nudité, favorisé en Grèce par les usages que l'on connaît, n'avait pu se reproduire que sous très-peu de rapports dans les images religieuses. L'art de la peinture surtout se vit assujetti à ne retracer, soit dans l'histoire mystique du christianisme, soit dans les ajustements religieux et les cérémonies du culte, que les costumes et de chaque temps et de chaque pays. En Italie surtout les habillements monastiques avaient particulièrement donné le ton aux usages de la société. La sculpture, réduite assez généralement au bas-relief, ou dans les sujets des mausolées, ou dans les ornements de l'architecture, n'avait pu que rarement (comme dans quelques ouvrages de Donatello) s'exercer en statues dont les sujets, tels que celui de Saint-Jean-Baptiste, autorisaient l'emploi du nu.

Ainsi l'art de la peinture marchait lentement vers son entier développement.

Quelques prédécesseurs ou contemporains à peu près de Michel-Ange avaient annoncé des progrès réels dans quelques-unes des parties de l'art de peindre. On doit citer Masaccio et Fra Bartolomeo pour la composition et la couleur, et Léonard de Vinci pour la réunion de plus d'une sorte de qualité, mais particulièrement pour la grace, pour le charme de l'expression et pour la pureté de goût dans ses contours.

Mais le dessin, entendu comme science profonde de l'organisation du corps humain, comme manifestation de la vérité musculaire, comme moyen de développer dans tous les mouvements des membres, non pas seulement leurs effets, mais les causes qui les produisent; le dessin, dis-je, considéré comme moyen principal de la manifestation de la vie dans les images des corps, et tel qu'il l'avait été autrefois par les artistes grecs, on peut dire hardiment que jusqu'à Michel-Ange, on n'en avait pas eu l'idée complète en Italie.

Pour donner à cette manifestation, et à la révolution qu'elle devait produire, toute son énergie, Michel-Ange, libre, ainsi qu'on doit le croire, de choisir le sujet qui lui conviendrait, se commanda celui dont nous avons donné la description dans la première partie de ce volume [1] et qui non seulement autorisait, mais commandait nécessaire-

[1] *Voyez* page 30.

ment dans ses personnages l'emploi d'une nudité complète.

C'est principalement par cet ouvrage, devenu alors pour tous les artistes le sujet de leurs études, que Michel-Ange doit passer pour le promoteur, en cette partie, de la science principale de la peinture. Nous ne reproduirons pas ici la liste déja donnée plus haut, de tous les artistes alors connus, qui semblèrent tous se remettre, si l'on peut dire, en étudiant d'après ce dessin, à l'école de la nature, dont jusqu'alors le secret leur avait été inconnu ou interdit. C'est enfin de l'époque de ce grand modèle de dessin qu'un grand mouvement fut imprimé, soit aux entreprises, soit aux moyens d'exécution de l'art de peindre.

Je ne dissimulerai pas cependant ici, que quelques critiques ont paru regretter qu'un si grand mouvement soit venu, d'une façon aussi subite qu'irrésistible, précipiter, si l'on peut dire, le développement de l'imitation, et y causer peut-être, mais dans un sens moral, l'équivalent de cet effet matériel, que des moyens connus de tout le monde peuvent accélérer dans la maturation des fruits. Ce serait là sans doute un point de théorie générale, dont la discussion ne serait pas sans importance, dans son rapport avec la culture des beaux-arts, mais qui, placé ici, nous détournerait par trop du but principal de notre travail.

Cherchons plutôt et montrons ici de nouveau à quelle cause particulière des études auxquelles s'était livré Michel-Ange, il faut attribuer la prodigieuse hauteur où il parvint dans la science du dessin.

Cette cause nous a déja paru évidente. Elle s'est fait surtout reconnaître dans les études extraordinaires dont nous avons parlé [1] et dans le savoir profond que Michel-Ange avait acquis par l'anatomie du corps humain. On a déja vu que le prieur de l'église du Saint-Esprit lui avait procuré de l'hôpital annexé à cette église, des sujets de dissection, qui excitèrent en lui une véritable passion, à laquelle on le vit se livrer avec ardeur pendant les moments de loisir, que lui avaient procurés à Florence les circonstances de cette époque.

Condivi nous apprend [2] qu'il avait porté la passion pour l'étude de la myologie, au point de l'étendre jusqu'à la recherche intime de l'organisation musculaire des animaux, dont il faisait lui-même les dissections. Cette assiduité d'études sur le corps humain, nous semble encore constatée par un de ses dessins, qui nous est parvenu, où l'on voit étendu sur une table d'opération, un sujet humain, dans le nombril duquel se trouve fixée la chandelle, qui éclairait ses opérations nocturnes.

[1] *Voyez* la première partie.

[2] Pages 9, 45, 49.

Lié avec Realto Colombo [1], médecin et chirurgien renommé en son temps, il avait appris de lui l'art de disséquer. Par cette pratique il se rendit familières la connaissance des formes, et ensuite les raisons de la configuration des muscles, des tendons, de leurs rapports avec l'ossature, des fonctions de chacun pour opérer les différents mouvements des corps, et en particulier de leurs membres. Cette pénible étude, il l'avait portée au point d'en perdre le boire et le manger. Son projet avait été de composer sur cette science une théorie à l'usage des artistes; et la seule crainte de ne pas traiter convenablement ce sujet l'y fit renoncer. Son ardeur pour ce genre d'études était arrivée chez lui, jusqu'à lui causer un affaiblissement de l'estomac, qui, pendant long-temps se refusa au passage des aliments et à leur digestion.

Ce fut ainsi, et par l'effet d'un genre d'études alors nouvelles, que Michel-Ange s'ouvrit, dans la partie du dessin, une route inconnue à ses prédécesseurs. Dès lors on peut s'expliquer cette savante originalité, cette extraordinaire facilité qu'il eut à se jouer de toutes les diversités d'aspect, sous lesquelles la fantaisie de l'imagination peut se figurer, dans toutes sortes de mouvements, la vue du corps humain.

Si nous nous sommes arrêtés ici, et plus au long

[1] *Voyez* la première partie, page 50.

que nous ne l'avons fait dans la première partie [1], sur cette étude passionnée de l'anatomie par Michel-Ange, c'est que nous avons cru pouvoir en déduire certaines considérations relatives tout à la fois au goût de l'artiste, et à l'effet moral de ses ouvrages ; c'est que rien n'est plus propre à expliquer le caractère particulier, auquel se trouve réduit généralement l'effet de ses compositions en peinture, principalement quant aux impressions physiques et morales, que l'emploi de l'anatomie, lorsqu'il domine jusqu'à un certain degré dans l'imitation, ne saurait manquer de produire sur les sens, et bientôt sur l'esprit du spectateur.

Nous avons eu déja l'occasion de faire observer, que la sculpture de Michel-Ange (soit que la nature propre de cet art commande plus de réserve, soit que le plus grand nombre des sujets qu'il traite, repousse l'excès de démonstration anatomique) n'aurait pu nous révéler le haut degré auquel il était parvenu en ce genre. Il faut reconnaître encore que c'est particulièrement dans les figures du Jugement dernier, qu'on voit se prononcer, avec une étonnante vigueur, la science anatomique de Michel-Ange, et qu'il y a peu de sujets où elle convienne mieux.

[1] Page 14.

Les observations déjà faites, et que nous allons nous permettre à cet égard, s'adresseront donc non à l'emploi réel de cette science dans tel ou tel ouvrage, mais à l'influence naturelle qu'elle doit exercer sur le goût de l'artiste, sur ses inventions, sur sa manière de voir, et par conséquent de faire voir les sujets de son imitation.

On ne saurait se dissimuler qu'une étude de la structure d'os et de muscles du corps humain, portée aussi loin que le fit Michel-Ange, peut tendre à détourner l'esprit et l'imagination de tous les autres points de vue de la nature, de ceux particulièrement, sous lesquels nous voyons que l'art des Grecs, par exemple, s'était étudié à reproduire les effets et les impressions du grand modèle dans toutes ses œuvres. Or, chez les Grecs, ce n'est point la science qui a la prétention de se montrer, et en tout, et avant tout. La science n'y paraît que comme moyen et non comme but. Elle y est sans doute, mais de la manière dont les moyens de construction dans un bâtiment, par exemple, doivent être rendus sensibles, sans affecter de remplacer les effets des autres parties de l'architecture.

Il n'en faut pas douter, dans tous les travaux de l'esprit de l'homme, et dans leur application aux effets de l'imitation, il se produit une réaction nécessaire et sensible des points de vue de l'artiste, et de ses moyens d'opérer, sur le caractère que portera son ouvrage, et dès lors sur l'impres-

sion que le spectateur en recevra. On sait assez que les inclinations, les penchants, les mœurs, la direction d'esprit de l'artiste, décident nécessairement du choix de ses études et de leurs résultats. Par contre-coup aussi, ces mêmes études, selon leur tendance, réagiront sur la direction de chaque talent, et donneront à son œuvre, la faculté de répercuter, si l'on peut dire, sur l'esprit et les sens du spectateur, les effets de la cause ou du principe moteur de l'artiste.

Ce n'est donc pas un point de vue ou de critique, dépourvu d'une application perceptible même par le sens extérieur, que celui qui, tendant à l'analyse des effets produits par les ouvrages de l'art, sur l'ame et l'imagination des spectateurs, attribuerait au genre des études anatomiques, portées à un point excessif, cet effet nécessairement triste et uniforme, d'où ne pourrait naître d'autre impression, que celle d'une admiration monotone.

Oui, les abus de l'excès de science anatomique, à l'égard de l'artiste, dans la production de ses ouvrages, deviennent plus sensibles encore et plus faciles à concevoir, sous leur rapport avec l'impression qu'ils produisent sur le spectateur.

Or, cet effet dépend infailliblement de celui que l'artiste, par une étude excessive en ce genre,

n'aura point pu s'empêcher d'imprimer à son œuvre, comme il en aura reçu nécessairement le principe de ses études habituelles.

Accoutumé, en effet, à ne considérer l'homme que dans cette sorte de construction mécanique d'os, de muscles et de tendons, qui en constituent la structure; habitué ainsi par trop, à ne voir et à n'étudier que le mécanisme corporel, il devra facilement perdre de vue ce qu'il faut appeler, même dans les traits de sa forme extérieure, l'homme moral, qui s'y réfléchit aussi avec plus ou moins d'évidence. Bientôt, sous l'influence de cette étude exclusive, les formes corporelles, si propres à répercuter le type des qualités intellectuelles, deviendront un langage, qui n'exprimera plus que les propriétés physiques de l'homme, ou l'habileté technique de l'artiste.

Ce n'est pas qu'on prétende que Michel-Ange ait porté dans son imitation l'expression des organes extérieurs de l'homme, à cet excès qui réduirait de semblables ouvrages à n'être que des espèces de démonstrations anatomiques. Sans doute il fut loin de tomber dans cette exagération. Sans doute il connut (et toute sa sculpture le prouve) l'art de couvrir le mécanisme des muscles, par le sentiment vrai de la peau qui les recouvre. Mais il lui arriva en peinture, ce qui arrive nécessairement à toute qualité, portée au point de devenir nécessairement exclusive. Toute propriété, poussée trop

loin, s'oppose plus ou moins à tout partage, à toute combinaison avec d'autres. Non seulement elle les bannit, mais elle déshabitue l'esprit de les rechercher et même de les soupçonner.

Ainsi la plupart des figures en peinture de Michel-Ange, redevables à la science, dont on parle, d'une profonde énergie de forme et de caractère, ne vous présentent (on peut le dire) jamais, ce que l'on entend ordinairement par le mot d'*expression*. Or, on sait qu'on l'applique (superlativement parlant) à l'art de rendre visibles toutes les passions et toutes leurs nuances, soit par les traits du visage, soit par les modifications des formes, par la variété des attitudes, soit par la liaison intime que l'art sait opérer entre les impressions morales, et leur développement extérieur. Or, n'avoir qu'une expression en fait d'art, ce serait n'avoir point d'expression.

L'amour de nous-mêmes est toujours le moteur du plaisir que nous procurent tous les arts; ce sont des miroirs où nous aimons à nous voir, mais à nous voir en beau. Voilà pourquoi nous nous plaisons à contempler les images des Grecs, où l'expression de la beauté l'emporte toujours sur celle même des passions. Chez les Grecs, le sentiment du beau se plut à voiler le savoir de l'anatomie. L'organisation physique des corps ne semble y servir que de moyen à la beauté intellectuelle qui est la fin. L'homme devient en quel-

que sorte orgueilleux de sa beauté dans les figures grecques. Les images peintes du corps humain dans les figures où domine par trop le savoir anatomique, en révélant trop clairement à l'homme les secrets de sa structure, lui en découvrent aussi par trop, ce qu'on pourrait appeler le point de vue matériel, ou, si l'on veut, *animal.*

L'emploi excessif de la science musculaire, et son application trop généralisée, ont nécessairement encore l'inconvénient d'exclure ce sentiment délicat de *la Grace*, qui n'agit sur notre ame que par une échelle graduée de nuances légères, dont l'effet se trouve inadmissible, sous l'empire du dessin anatomique, lorsqu'il devient tout à la fois et le moyen et le but de l'art ou de l'artiste. Les considérations théoriques sur ce sujet trouveront à se reproduire, appuyées sur des exemples, dans les discussions critiques du Jugement dernier.

Mais il nous faut maintenant considérer la puissance d'invention de Michel-Ange en peinture, non plus seulement sous le rapport du dessin, mais dans ce qui constitue deux des parties principales de cet art. Je veux parler de l'invention et de la composition, dont les voûtes de la chapelle Sixtine nous ont offert des modèles, qui, considérés dans leur genre, n'ont pas encore cessé

d'être les prodiges du génie moderne, quant à la hauteur de la pensée, quant à la puissance d'exécution, et à ce caractère de grandeur, dont rien, depuis, n'a soutenu le parallèle.

Rien en effet n'a pu approcher de la grandeur des conceptions, qui forment les sujets décoratifs de la sommité des plafonds, partie qui dut, vu la nature des procédés de la fresque, être exécutée la première.

Quoique la décoration de la chapelle Sixtine ait reçu son complément par Michel-Ange à plus d'une reprise, il nous paraît probable qu'il avait formé le projet d'y réunir, dans une conception générale, la durée entière des siècles et tout l'ensemble des croyances religieuses, depuis la révolte et la chute des mauvais anges, qui devait être le pendant du Jugement dernier, jusqu'à ce Jugement qui doit accomplir la durée des temps.

Ainsi le sommet de la voûte, dont nous devons parler en premier, n'aurait été que le prélude d'une immense épopée pittoresque, dont les sujets (ceux du plafond,) peuvent être considérés comme les premiers chants. Ayant déja décrit, dans la première partie, les sujets de compositions de cet ensemble, il ne doit nous rester dans celle-ci, qu'à rendre un compte critique des sources où Michel-Ange puisa, non ses sujets, mais la grandeur du style qui devait les mettre en harmonie avec leurs modèles.

Or cette harmonie de style (nous en avons déja touché un mot, à l'occasion de la statue de Moïse) ne peut dépendre que d'un principe abstrait, en vertu duquel l'inventeur dans un art puisera ses inspirations dans les ouvrages d'un autre art. Ainsi rien n'empêche le poète, par exemple, d'emprunter la mesure et l'effet moral de ses descriptions à de certaines images de l'art graphique, qui deviennent pour lui des miroirs réducteurs des grandeurs du modèle universel. De même, et réciproquement, les œuvres du style poétique de l'écrivain peuvent avoir la vertu de dilater infiniment la vue du peintre, dans des images qui, n'ayant pour ainsi dire aucune limite, doivent ouvrir à son pinceau des champs plus étendus que ceux des modèles matériels.

Il se fait donc ainsi un échange d'un art à l'autre, non de leurs moyens matériels, bien entendu, mais de l'action de leurs effets sur l'imagination. Ainsi un artiste célèbre disait que « quand il avait lu Homère, tous les hommes lui paraissaient des géants; » et cette lecture était pour lui un moyen qu'il employait, pour agrandir et ses inventions et leur exécution.

C'est sous ce rapport abstrait des emprunts réciproques de la poésie du style, et de la poésie des formes, qu'il nous est facile de concevoir Michel-Ange, comme élève en peinture et dans ses inventions, de la poésie Biblique, dont il sut

retracer les puissantes images, avec une grandeur que nous ne retrouvons chez aucun autre artiste.

C'est indubitablement par le contre-coup des impressions qu'il reçut de la lecture assidue de la Bible et de la Genèse, qu'il parvint à faire passer les images de la création, dans ses figures grandioses du Père éternel, créant la terre, le ciel et les animaux, et se montrant sous des attitudes variées, produisant les œuvres de la création; tantôt dans un repos majestueux, lorsque, soutenu par des groupes d'anges, il paraît se complaire dans son ouvrage (*et vidit quod esset bonum*), tantôt avec la hardiesse d'un mouvement relatif à un des actes de la création, qui ne pouvait être exprimé aux yeux que par une image tout à fait en opposition avec le repos. On veut parler de la scène qui aura certainement inspiré Raphaël peignant aux loges du Vatican, le Père éternel débrouillant le chaos, dans un mouvement, dont quelques censeurs ont critiqué l'énergique démonstration; méprise toutefois évidente, le peintre ne pouvant faire comprendre le principe d'une action puissante, que par l'effet d'un mouvement visible.

Au reste Michel-Ange, dans ses diverses représentations de l'action créatrice du Père éternel, s'est tenu loin de tout mouvement exagéré. Rien de plus simple et de plus noblement tranquille que les scènes de la création de l'homme et de la

femme. On va voir que l'art de la peinture a aussi, dans certains sujets, un pouvoir de laconisme dont la poésie du langage pourrait lui envier l'énergie.

L'homme est créé; mais il manque à son corps ce qui en est le principe, la *vie* : l'Éternel, porté par un groupe d'anges, s'en est approché. Il le touche du bout du doigt, et déja le corps humain semble par sa position indiquer le mouvement.

On admire dans le compartiment suivant, Adam endormi, et la femme qui vient d'être formée; celle-ci, en acte de soumission et de remercîment, s'incline devant son Créateur. Généralement toutes les scènes de la création, émanées du génie de Michel-Ange, présentent une justesse d'expression, une grace de pose et de sentiment, qui font regretter que d'aussi heureuses conceptions n'aient pu être réalisées dans des tableaux plus à la portée de la vue.

Une des plus belles scènes est celle du fruit défendu. Elle se compose de deux actions, suites l'une de l'autre. La moitié du compartiment qu'elles occupent, ferait à elle seule un tableau de l'aspect le plus intéressant. Autour de l'arbre fatal qui porte le fruit défendu, on voit les enroulements du serpent, qui par le haut se termine en un torse de corps humain. D'une main il tient et présente le fruit défendu, qu'Adam semble l'avoir aidé à cueillir, et Ève, assise au pied de l'arbre, le

reçoit de sa main. Outre l'heureuse entente de cette composition et son agréable effet, on ne se lasse point d'y admirer l'attitude gracieuse d'Ève, et dans toute sa personne, un charme de couleur et d'harmonie, qu'on n'est guère accoutumé à vanter dans les peintures de Michel-Ange. C'est qu'effectivement lui-même a traité peu de sujets susceptibles, soit d'admettre, soit d'inspirer la grace de la couleur, et la suavité du pinceau.

Ne devant point revenir sur tous les sujets des divers compartiments déja passés en revue, dans la partie précédente, nous ne nous sommes plu à en rappeler quelques-uns, que pour faire observer qu'il n'a peut-être manqué à la plupart des sujets de cette voûte, pour se placer au nombre des ouvrages classiques en leur genre, que de devenir des morceaux mobiles et portatifs, au lieu d'occuper des sommités qui en rendent la vue difficile et la jouissance pénible.

Mais on sait que les travaux pénibles de la fresque, avaient toujours détourné le goût de Michel-Ange d'un exercice plus paisible celui de la peinture à l'huile, pour laquelle il témoignait non seulement de l'indifférence, mais ce qu'il faut appeler un mépris complet. Aussi peut-on avancer qu'il ne la pratiqua réellement point. Le procédé de la peinture à l'huile était, selon lui, un travail de paresseux et bon seulement pour les femmes. « *Arte da donna e da persone agiate ed infingarde.* »

Il fallait à Michel-Ange du grand, du difficile, de l'inusité, du colossal.

Tout l'ensemble des sujets décoratifs, exécutés par Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, si l'on y ajoute celui de la Chute des anges rebelles, qui devait servir de pendant au Jugement dernier, nous montre que l'intention avait été de destiner ce grand local à devenir, comme on l'a déja dit, une sorte de résumé de l'histoire universelle, depuis la création jusqu'à la consommation des siècles.

Ainsi la zone des peintures placées immédiatement au-dessous des scènes du plafond empruntées à la Genèse, jusqu'au déluge, ou jusqu'à Noé, n'aurait pu obtenir un espace suffisant à beaucoup près, pour embrasser la suite des faits miraculeux et historiques dont se compose l'histoire du peuple de Dieu. Certains espaces de cette partie de l'édifice, tels que les pendentifs des arcs d'arête, ne pouvaient présenter des fonds propres à contenir des ensembles de faits, ou ce qu'on appelle des compositions historiques. Michel-Ange imagina donc de destiner ces espaces aux représentations individuelles des êtres inspirés d'en haut, qui, sous la dictée de Dieu même, devaient, dans leurs prophétiques écrits, annoncer la venue du Messie.

C'est assez dire ici, que cette histoire figurée

ne pouvait se reproduire par la peinture, qu'en retraçant les images des personnages inspirés qui en furent les prophétiques écrivains.

Voilà ce que nous paraît avoir dû signifier, dans l'intention pittoresque de Michel-Ange, cette rangée mystique de figures colossales, qui, tracées dans la zone inférieure de la voûte, forment la réunion des prophètes ou des écrivains de l'ancien Testament, avec certains personnages auxquels les traditions d'une pieuse crédulité avaient continué, dans certains temps, d'attribuer une sorte de révélation des choses futures. On veut parler des personnages féminins appelés sibylles, qui figurent alternativement dans les mêmes proportions, avec les images sacrées des prophètes.

Nous ne nous arrêterons pas ici sur ce qu'il peut y avoir eu d'étrange, dans ce mélange de personnages, auxquels il paraît que certaines opinions peu éclairées avaient pu attribuer une sorte de révélation de la venue du Messie. Il faut là-dessus se reporter au temps qui paraît avoir sinon autorisé, du moins toléré ces anomalies d'une pieuse crédulité.

Quant à Michel-Ange, rapportant tout aux convenances de son génie, et à celles de ses décorations, il devait saisir des compositions de personnages qui lui permettaient une variété de figures, dans l'intérêt de son art. Il lui convenait surtout, et à un talent qui avait besoin de toute

l'indépendance de la pensée, d'avoir à traiter de ces sujets, que le poète latin toutefois détourne son écrivain de choisir, en préférant *ignota indictaque primus*. Ce fut au contraire comme n'ayant été ni réalisés ni imaginés avant lui, que Michel-Ange devait les adopter.

Le seul choix de personnages que nul n'avait encore traités, indique toute l'ambition de son génie. Il nous révèle une puissance d'imagination qui, s'isolant des images d'un monde connu, dut se former, par la lecture habituelle de la Bible, une sorte d'archétype de figures, lesquelles d'abord n'auront dans leur style, leur proportion, leur physionomie, rien de commun, soit avec le monde réel, soit avec les images habituelles de l'imitation de son époque. Mais elles devront ensuite, par la puissance de leur proportion, par l'énergie des traits de leur physionomie, par leur ajustement insolite, sembler appartenir à une sorte de monde, et à une région dont le peintre seul aurait eu la révélation.

Le mot création est donc vraiment l'expression propre à désigner ici, non seulement la nouveauté de l'objet produit, mais la faculté qui lui donna l'être.

Il est certain, en effet, que cette action créatrice dont nous parlons, ne peut s'expliquer que par l'effort extraordinaire d'une imagination qui, en répudiant les types connus des

idées vulgaires, était parvenu à se former, d'après les archétypes des images produites par l'idéal des faits et des personnages de la Bible, un monde entièrement nouveau. Ce qu'on peut lui trouver aujourd'hui d'étrange, est précisément ce qui dut paraître naturel à Michel-Ange, c'est-à-dire, conforme à un monde qui fut idéalement d'une autre nature. La première condition des êtres qu'il y voulut placer fut, quant à la grandeur du caractère, des costumes, des proportions, d'avoir le moins de ressemblance possible avec le monde de la réalité de son temps. Voilà ce qui peut expliquer l'espèce d'étrangeté, dont ils présentent l'impression au spectateur.

Ce fut donc en vertu de ce type idéal, puisé par le sentiment et le génie aux sources de sa véritable origine, c'est-à-dire, dans les œuvres de la poésie biblique, que le peintre parvint à se créer, pour le transporter dans une sphère d'imitation sensible, un modèle de figures, de conformations, de compositions, de caractères, qui, n'ayant eu ni précédents, ni suivants parmi les œuvres modernes de l'imitation, doivent passer, selon le langage ordinaire de l'art, pour de véritables créations de la part de l'artiste.

Cette explication abstraite ou métaphorique du grand caractère, et de l'originalité des pro-

ductions de Michel-Ange, où tout le monde s'accorde à reconnaître une sorte de don extraordinaire de la nature, pour exprimer la force et la puissance morale, les anciens Grecs l'avaient reconnue de même, et l'avaient définie d'une manière assez semblable, quant à la question du modèle où le statuaire avait puisé l'imitation du Jupiter Olympien. Interrogé, dit-on, sur ce qui avait pu lui offrir le type de grandeur, d'énergie, de puissance du colosse Olympien, Homère seul lui fournit la réponse dans ce vers, sublime aussi, qui représente tout l'Olympe ébranlé par un seul mouvement des sourcils du dieu :

Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κράτος ἀπ' ἀθανάτοιο μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.
Iliad. chant Ier, v. 529 et 530.

Michel-Ange aurait pu ainsi montrer les modèles de ses personnages, dans les images prophétiques d'Isaïe ou d'Ézéchiel, ou dans les sublimes Thrénies de Jérémie.

Si nous avons indiqué avec vraisemblance ce que furent l'original et le modèle intellectuel du caractère insolite de puissance et de force, qui constitue les créations proprement dites de la série des figures viriles et féminines de la chapelle Sixtine, nous aurons répondu aux censures qu'on peut en faire. Évidemment il faut se garder d'appliquer à cet ordre de personnages, les

mesures habituelles de comparaisons prises dans la région des modèles ordinaires, ou des réalités qui sont sous nos yeux.

Sans doute l'imagination de l'artiste (en la supposant montée à la hauteur de cette poésie surhumaine, que de tels sujets doivent inspirer) n'aurait pu y conformer ses idées et ses impressions, ni les faire parler aux yeux, si le dessin et les apparences de ses personnages ne se fussent élevés au-dessus de la région bornée non seulement de l'art, tel qu'il l'avait trouvé, mais encore de celui d'une époque plus avancée. N'étant lui-même (comme peintre ou dessinateur) d'aucune des écoles de son temps, devenu, on peut le dire, élève de lui seul, ses productions participèrent de ce privilége qui est celui d'une génération spontanée. Or ce qui est vrai de son talent, doit se dire avec autant de vérité des œuvres de ce talent, et c'est bien particulièrement à l'ensemble des pendentifs de la chapelle Sixtine, qu'on peut appliquer le *proles sine matre creata*. Effectivement ces colosses en peinture sont restés là depuis trois siècles, sans avoir produit d'imitateur, mais sans toutefois cesser d'être objets d'admiration, pour celui qui place en tête des facultés humaines la force, la grandeur, et la hardiesse des conceptions.

Après les beautés diverses répandues dans les voûtes de la chapelle Sixtine, il nous paraît

généralement aussi peu convenable qu'intéressant de réclamer quelque attention pour ce nombre infini de figures d'une moyenne ou petite proportion, presque toutes privées d'une signification particulière, et nécessairement oiseuses, que Michel-Ange a singulièrement multipliées dans tous les espaces vides des compartiments de son architecture feinte.

Peut-être aurons-nous l'occasion d'en dire encore quelques mots, dans la section suivante, qui sera consacrée à la discussion du style de l'architecture de Michel-Ange.

Mais la chapelle Sixtine doit réclamer particulièrement notre attention dans l'examen critique de la plus grande page de peinture et de dessin qu'ait produite l'art moderne.

Nous conviendrons que dans les espaces, en hauteur et en circonférence, de certains intérieurs de coupoles d'église ou de plafonds, le pinceau moderne a pu couvrir de compositions en figures coloriées, des superficies, aussi ou plus étendues, au toisé, que le champ du Jugement dernier de Michel-Ange. Mais pour qui connaît le mode de peinture décorative et expéditive de ces entreprises, dont les figures se trouvent placées à quelques centaines de pieds loin de la vue, il n'y a aucune comparaison à faire

entre elles et l'œuvre du Jugement dernier. Sa composition, sur un fond d'environ 40 pieds de large, et à peu près 80 de hauteur, n'a rien de commun sous aucun rapport, avec ces combinaisons de figures et de groupes, dont le spectateur ne peut embrasser que les masses sans aucun détail, et où il ne peut jouir que des effets de la couleur, du contraste des lignes et des prestiges de l'harmonie. Là, nul détail de forme ne se présente à notre critique; nulle vérité de dessin dans les corps, ou de caractères dans les têtes, n'appelle l'admiration ou la censure. Pour le dire en un mot, ces vastes champs de peinture dans les voûtes des coupoles ne sont, à proprement parler, que des décorations scéniques.

Il ne saurait y avoir le moindre doute, sur l'immense supériorité de la peinture du Jugement dernier, rien qu'à considérer son exécution technique, c'est-à-dire (indépendamment du profond savoir de dessin) le genre d'imitation appliqué, du haut en bas, à chacune des figures, c'est-à-dire le fini, précieux et savant, du dessin de chacune, dans ses moindres parties, c'est-à-dire leurs détails aussi bien rendus, pour ce vaste ensemble, que si chacune, comme étant une *figure d'étude*, devait être placée tout près, et sous les yeux du spectateur. Aussi nous apprend-on [1]

[1] *Voyez* Vasari, tome VI, page 252.

que Michel-Ange employa à ce travail, sans discontinuer, de huit à neuf années de sa vie.

Avant de passer à l'examen critique de cet ouvrage inimitable du côté de la science du dessin, il entre dans les points de vue, qui doivent être l'objet spécial de cette partie de notre travail, d'aborder une question de haute critique, dont la solution morale importe, plus qu'on ne pense, au jugement à porter de ce grand ouvrage, soit dans les reproches qu'on lui adresse, soit dans les éloges qu'on lui donne.

Effectivement la critique ne permet-elle pas de se demander, avant tout, si moralement et matériellement, le sujet du Jugement dernier est possible à traiter par la peinture, en considérant, d'une part, l'immensité, la multiplicité, l'incompréhensible idéalité de ce sujet, et d'autre part, soit les bornes de la faculté imitative de l'art, soit celles de la faculté visuelle du spectateur, qui obligent d'en resserrer l'ensemble, sous le point de vue borné d'un seul aspect, et d'un seul moment?

Certainement à soumettre ce sujet aux objections d'une critique qui reposerait et sur les facultés imitatives, et sur les limites dans lesquelles chaque art est forcément resserré, c'est-à-dire, d'une part, sur les bornes de la peinture, d'autre part, sur celles de la faculté visuelle du spectateur (conditions qui obligent aux unités

de temps, d'espace, et d'effet), on ne pourrait s'empêcher de regarder l'image générale du Jugement dernier comme tout à fait au-dessus et en dehors, soit des forces de l'imagination, soit des moyens de l'imitation.

L'imagination, dont l'activité sans bornes parcourt à son gré l'univers, recule devant l'effort qu'il lui faudrait faire, pour soumettre à un aspect même intellectuel, un spectacle sans modèle, sans mesure et sans espace déterminés. Si la peinture aspire à circonscrire dans un espace borné, ce que le sujet offre d'illimité, il faut qu'elle fasse choix d'un ensemble de conventions, qui réunissent, au moins pour l'œil, une certaine étendue du ciel ou du séjour des élus, et que la vue de la terre d'où sortent les morts, laisse deviner les profondeurs de l'abîme où s'exercera la vengeance divine.

Pour borné que fût le programme dans lequel la théorie permettrait de se figurer l'espace ou le lieu le moins borné d'une telle scène, cependant n'excèderait-il pas toujours la portée de notre imagination, et à plus forte raison, celle des moyens, soit de la capacité visuelle du spectateur, soit des ressources de l'art?

Ce ne serait donc alors qu'à la faveur de plus d'une convention entre l'art du peintre, et l'œil du spectateur borné à un seul lieu, que l'artiste pourrait parvenir à porter sur une seule portion

de cet immense spectacle, la vraie valeur d'intérêt nécessaire, pour qu'une seule partie fît si bien deviner le tout, qu'elle empêchât de regretter ce qui lui manque.

Sans doute l'unité de la scène immense du Jugement dernier contient une telle variété d'aspects, que jamais l'art ne pourra faire le choix d'un seul, qui empêche soit d'apercevoir l'absence des autres, soit d'en regretter la privation. Tel est le nombre des points de vue inséparables de cette vaste scène, et des impressions attachées à chacun, qu'il faut considérer comme nécessaire à leur effet particulier sur le spectateur, l'application des talents les plus spécialement propres à y correspondre.

Ainsi pour rendre cette exigence sensible, nous nous sommes permis plus haut (page 118) de supposer la partie supérieure de cette scène peinte d'une part, dans les divers effets d'un ciel sillonné par les éclairs, avec la magie aérienne d'un Tintoret; mais aussi d'autre part, peuplée sous un ciel plus serein, et avec les couleurs d'un horizon de Claude Lorrain, par des figures de bienheureux réunissant les graces angéliques de Corrége, ou les belles expressions de Raphaël. Supposons encore que la partie inférieure ou terrestre nous représentât, soit les morts ressuscitant, ou sortant de terre d'un côté, soit de l'autre déja jugés et précipités comme l'a fait

Michel-Ange, mais tombant dans un abîme simplement indiqué; eh bien, certainement, il n'y aurait pas trop dans une telle exigence de capacités et de qualités, d'un parfait accord entre le plus grand coloriste, le plus habile peintre d'expression, le plus ingénieux compositeur, et le plus savant dessinateur, pour satisfaire à toutes les conditions d'un sujet qui devrait en réunir encore plus qu'on n'en peut définir.

Si la chose est ainsi reconnue et nécessairement avouée de tout le monde, nécessairement aussi l'œuvre de Michel-Ange sera jugée, sous le rapport de sa convenance morale et pittoresque, être infiniment étrangère aux conditions de ce que le sujet, considéré en idée, pourrait exiger d'un seul artiste. Mais ce point mis hors de doute et une fois reconnu, la saine critique, unie à la justice, veut que nous jugions Michel-Ange dans le plus grand et le plus inimitable de ses ouvrages, sous le seul rapport de la hardiesse du trait, de la science, de la profondeur du dessin, et de l'imitation musculaire du corps humain.

Ce qui nous paraît d'une souveraine justice en ce genre, c'est de juger chaque artiste, dans le cercle d'imitation où lui-même nous dit qu'il s'était renfermé. Or aucun ne s'est jamais ex-

pliqué, en ce genre, d'une manière plus claire. N'allons donc point lui reprocher la monotonie de son dessin, l'insignifiance de ses inventions, la bizarrerie de ses caractères, l'étrangeté de motifs empruntés même au paganisme, etc. Toutes ces censures sont épuisées depuis longtemps; mais ce qu'on n'a point épuisé aussi, c'est l'admiration du prodigieux savoir anatomique, qui donne à toutes ses figures une vie, une action, une puissance de mouvement, une énergie de dessin indescriptible.

Sans doute il existe une autre sorte d'anatomie que celle des muscles et des os. Il y a l'anatomie des passions, des mouvements de l'ame, des ressorts par lesquels ils se manifestent, des effets qu'ils produisent, soit dans l'imagination, soit sur les actions et leurs motifs. Cette corrélation des mouvements de l'ame avec ceux du corps ne fut pas inconnue à Michel-Ange, et on en peut citer plus d'un trait, parmi les nombreux et divers groupes de ses compositions, où l'on découvre une sorte de réciprocité entre les actions physiques et les mouvements moraux.

Dans un sujet aussi fécond en affections passionnées de tous les genres, il eût été difficile à Michel-Ange, quoique préoccupé nécessairement des intérêts de son dessin et de ses compositions, de ne pas tomber au milieu des in-

nombrables variétés de ses groupes, sur quelques motifs de rencontre, entre des amis, qui tantôt s'embrasseront, tantôt faciliteront à quelques élus leur ascension vers les régions supérieures. Peut-être, pour excuser la rareté de ces épisodes, faut-il dire que l'intérêt et le soin de l'artiste à rendre des affections compatibles avec son œuvre, a dû naturellement se perdre dans la foule produite par son pinceau, comme le spectateur doit éprouver qu'ils s'évanouissent, au milieu d'une multitude de personnages, dont il ne saisit que les masses. C'est encore là véritablement une cause de l'espèce de désenchantement du spectateur, qui n'est pas artiste, en face de ce grand ouvrage. Peut-être est-il vrai que, comme œuvre de dessin, de science, et de composition de figures groupées, il ne saurait captiver le spectateur par les variétés d'effet ou d'harmonie, de ces masses contrastantes qui captivent les yeux, plutôt que l'esprit, dans les grandes entreprises des coupoles dont nous avons parlé plus haut. C'est que chaque genre de composition et de peinture doit avoir et occuper des espaces qui soient en harmonie avec lui. D'où il résulte aussi qu'il y a nécessairement des dimensions proportionnées à chaque système de composition, comme également à chacun des genres de talent, qui sont d'accord avec chaque système. Ainsi convient-il de juger Michel-Ange comme

peintre, dans le seul cercle de l'art où il s'est renfermé, et dans les seules limites des moyens pittoresques qui étaient à sa disposition.

Or, si ces moyens furent ceux qui résultent d'une science prodigieuse dans l'anatomie du corps humain, d'une hardiesse sans exemple dans le prononcé de la musculature, d'une facilité à exprimer, par de simples traits, ce qu'on a même de la peine à se figurer en imagination, eh bien, c'est sous ce seul point de vue qu'il faudra juger et admirer son œuvre. C'est-à-dire, qu'il y faudra considérer ce que l'artiste lui-même y chercha, savoir, le sujet le plus abondant en nudités, et le plus propre à montrer le corps humain dans toutes les positions, même celles qui, hors d'un pareil sujet, sont impossibles [1].

Ce qu'on ne peut en effet, depuis trois siècles, se lasser d'y admirer, c'est cette étonnante facilité qui semblait s'accroître chez le peintre, à mesure de la difficulté que l'imitation lui présentait. Ce qui paraît, pour l'imagination, une sorte d'impossible dans certains enchaînements de groupes, composés d'un grand nombre de corps précipités du ciel, est précisément ce qui semble n'avoir pas même été cherché par l'artiste, mais être sorti de son génie sans effort. On dirait que ces complications, en apparence si laborieuses, se sont échappées de son

[1] Pline, livre 35. *Pinxit et quæ pingi non possunt.*

pinceau, mêlées, mais développées avec une telle justesse de formes, une telle aisance de composition, qu'on est forcé d'en conclure, que pour lui, le compliqué était du simple, et que c'était dans la difficulté même qu'il trouvait de la facilité.

Ce qu'on doit encore ajouter ici, c'est que de semblables agroupements de figures suspendues en l'air n'auraient jamais pu trouver de modèles, que l'artiste eût eu le moyen de voir, même un seul instant en réalité. Or, en fait de groupes aériens, il faut bien distinguer le genre de ceux qu'on aperçoit de loin dans les coupoles peintes, et qui n'offrent que des masses sans détails, d'avec ceux du Jugement dernier, qui sont sous les yeux du spectateur, sans aucun prestige d'effet, sans aucune variété de draperies, sans aucune interposition d'objets contrastants. C'est uniquement à la puissance de son imagination, soutenue par son incroyable savoir d'anatomie, que Michel-Ange a dû, premièrement, de pouvoir se jouer, si l'on peut dire, de toutes les difficultés d'attitudes et de positions, appliquées à des corps suspendus en l'air, et dans toutes ces sortes d'aspect que la bizarrerie des songes peut quelquefois présenter au sommeil; secondement, de donner à ces corps, dans leur ensemble comme dans leurs moindres détails, une vérité de formes et de dessin, une justesse de contours, qui peut défier toutes les rigueurs de la critique scolastique en fait de correction.

Cependant il y a une sorte de critique, savoir, celle du goût, dont on ne saurait s'empêcher d'admettre le poids dans la balance dont chaque genre de capacité doit aussi subir l'épreuve.

Oui, la saine critique de l'art et du goût, appliquée aux œuvres de la peinture dans l'imitation du corps humain, ne saurait s'empêcher de faire connaître le revers de mérite dont l'effet, dans ce mémorable ouvrage, est cependant, quoi qu'on puisse en penser et en dire, de fatiguer bientôt l'esprit et de désenchanter les yeux.

C'est ici que nous croyons pouvoir revenir sur un point effleuré ailleurs, savoir, l'espèce d'abus de ce mérite porté trop loin, ou employé sans mesure, résultat de la démonstration ou trop forte, ou trop continue, de la charpente anatomique et musculaire du corps humain.

Il est dans la nature spéciale de chaque genre ou moyen d'imitation, de pouvoir comporter deux sortes de propriété; l'une de parler au sens physique avant tout, l'autre de s'adresser par cet intermédiaire au sens moral. Or, il va sans dire que la perfection en ce genre, soit de la part de l'artiste, soit pour celui auquel l'ouvrage s'adresse, tient à une juste union dans le jeu des deux ressorts. De là résulte que l'artiste qui possédera exclusivement une de ces deux propriétés, celle, par exemple, qui

frappe le sens extérieur, surprendra plus facilement l'admiration, mais de ceux-là seulement qui auront fait des études, ou acquis des connaissances spéciales en cette partie.

C'est ce qui est arrivé à Michel-Ange. Nulle part on n'a vu porter aussi loin la science anatomique du corps humain, dans son application au dessin; mais nulle part aussi il n'a été mieux prouvé, à quel point cette démonstration savante peut nuire aux variétés d'effet moral, qui auraient dû avoir le premier pas dans une semblable composition. Nulle part il ne s'est vu, et probablement il ne se verra, une égale capacité de jouer, si l'on peut dire, avec toutes les positions et tous les aspects imaginables du corps humain; mais nulle part, peut-être, il ne se rencontrera une semblable nullité d'effet moral ou de pathétique, dans la scène, de toutes les scènes, sans contredit, la plus féconde en variétés de sensations et d'émotions.

Qui pourrait non pas épuiser, mais seulement effleurer, dans un pareil spectacle les nombreuses variétés des expressions de regret et d'espérance, de douleur et de joie, de désespoir et de repentir, de crainte et de confiance, d'étonnement ou de confusion, qu'aurait pu inspirer au pinceau cette autre plus savante et plus profonde anatomie, celle du cœur humain? et que d'admirables affections auraient pu intervenir dans cette composition, pour corriger la monotonie d'une sorte de science toute

corporelle, si l'on peut dire, où l'ame ne trouve presque rien qui puisse l'intéresser et la captiver !

Combien surtout il eût été à désirer qu'une beaucoup plus grande variété, soit de beauté, ou de conformation, soit de style et de proportions idéales, appliquée aux personnages des habitants de la sphère supérieure, et mise d'accord avec l'éclat de leur région, eût contrasté par la spendeur qui devrait les environner, par les attitudes de la reconnaissance et par les expressions de leur bonheur, avec les signes de regret, de gémissement et de désespoir, chez ceux auxquels le Juge suprême a adressé l'arrêt de leur condamnation !

Mais, il n'en faut pas douter, rien n'est plus propre à frapper de monotonie le style de l'artiste, que l'emploi excessif du savoir anatomique[1]. A force de s'habituer à considérer les principes mécaniquement moteurs des actes extérieurs, on perd de vue les ressorts des affections morales, qui viendraient si heureusement mêler leurs contre-épreuves aux traits de la matière. Ici nous voyons qu'une modification trop peu sensible de forme, de proportion, de dessin, de caractère et d'expression, distingue à peine ceux qui sont appelés au bonheur éternel, de ceux ou qui attendent leur arrêt, ou qui ont entendu leur condamnation.

Nous ne parlerons pas de certaines incohérences

[1] *Voyez* ci-dessus, page 243 et suiv.

profanes et de quelques anomalies païennes que renferme cette composition. La poésie de Dante, et le grand renom dont elle jouissait au temps de Michel-Ange, n'avaient pu encore amener, à l'égard du peintre, cette critique qui depuis a fait connaître, avec plus d'exactitude, les limites que la nature a placées entre les inventions poétiques, selon qu'elles arrivent à l'œil de l'intelligence ou à celui du corps, selon que l'imitation s'adresse dans le temps à l'esprit, ou dans l'espace à la vue. Quant aux immodesties reprochées à la nudité de beaucoup de personnages, on a déja dit plus haut [1], qu'à certains détails près, qui furentcorrigés ou supprimés, le reproche général de nudité ne fut jamais plus déplacé que dans une composition, dont les personnages reprenant leurs corps ressuscités, ne peuvent être censés physiquement sortir ou être sortis de terre avec des habillements.

Il est encore, relativement à la haute admiration qu'a toujours obtenue cet immense ouvrage, une dernière considération, qui doit ou en éloigner ou en diminuer les censures, par l'effet d'une critique impartiale; c'est qu'il y aurait ignorance et des faits et du fond des choses, en cette matière, à vouloir soumettre Michel-Ange aux sévérités de critique, dont un peintre, qui n'aurait été que peintre de profession, devrait supporter toutes les rigueurs.

[1] Page 128.

Or, c'est là ce que, dans toute l'étendue du mot, ne fut point Michel-Ange. On a vu qu'il ne pratiqua guère que le procédé de la fresque, qui exige de toute nécessité un dessin préalable, et arrêté complétement, dans toute l'étendue et les détails de la peinture à exécuter. On sait que ce qu'on cite, et en bien petit nombre, de tableaux comme étant de sa main, furent peints en détrempe (*a tempera*). On sait que nul n'eut, en dessin, une plume plus fine et plus habile que la sienne. On sait qu'il méprisait la peinture à l'huile, comme bonne pour des femmes. On a déja dit qu'ayant voulu lutter contre Raphaël dans le genre de cette peinture, il s'était associé Sébastien Vénitien, s'engageant à lui faire les traits des compositions que Sébastien revêtirait des couleurs à l'huile.

Que doit-il résulter de tout ceci? Que Michel-Ange fut par le fait *dessinateur-peintre* plutôt encore que *peintre-dessinateur*.

Or que dans le fait, le dessinateur ait réellement précédé le peintre, c'est bien ce que nous a démontré le grand ouvrage du carton de la Guerre de Pise, dessin au simple trait, rehaussé, dit-on, de quelques travaux consistant en teintes d'ombre et de clair, qui, en faisant éclater le prodigieux savoir du dessinateur, donna une impulsion toute nouvelle à l'art, et au goût de l'imitation chez tous les contemporains; ouvrage qui, selon Benvenuto

Cellini [1], avait une telle perfection, que les dessins de la chapelle Sixtine ne parvinrent point à l'égaler.

Ce dessin, destiné à être traduit en peinture à fresque, périt dans les révolutions de Florence.

Tout ce que Michel-Ange a terminé depuis en peinture, le fut à fresque; genre de travail qui ne peut avoir lieu que d'après un dessin de même grandeur, sur lequel se calquent les traits de la peinture à exécuter.

[1] *Voyez* Benvenuto Cellini, page 13. *Da poi non arrivo a questo segno, mai alla meta.*

MICHEL-ANGE

Architecte.

Il peut aujourd'hui paraître extraordinaire que Michel-Ange non seulement ait réuni la pratique de l'art de l'architecture à celle des deux autres arts du dessin, mais encore qu'il ait laissé à douter dans lequel de ces trois arts il a donné la preuve du mérite le plus transcendant. La chose devra cesser de surprendre, dès qu'on voudra se reporter en esprit au temps où il parut, aux principes actifs de l'union qui régnait alors, soit de fait, soit en théorie, entre tous les modes de l'imitation, et aux nombreux exemples, qui constatent l'espèce de solidarité qui existait entre eux.

Si, avant tout, on jette un coup d'œil sur l'antiquité, on est forcé d'y reconnaître un grand nombre d'artistes, et des plus célèbres, qui réunirent, dans plus d'un art, une supériorité qu'il est rare de trouver aujourd'hui chez un seul, et dans un seul genre d'art. Pour s'en convaincre, il suffirait de citer au hasard les noms des Phidias, des Myron, des Praxitèle, des Lysippe, et de tant d'autres que la renommée a inscrits sur ses fastes, comme les plus célèbres de leur époque.

Quant aux temps modernes, sans remonter plus haut que les quinzième et seizième siècles, on ferait une liste trop nombreuse des peintres ou des sculpteurs qui ont laissé, et donnent encore à douter, sous quel titre et dans quelle catégorie des arts du dessin leur nom doit être inscrit en première ligne. On y lirait, avant et après le nom de Michel-Ange, les noms, restés célèbres en plus d'un genre d'art, de Giotto, d'Orcagna, de Mantegna, puis ceux des Raphaël, des Jules-Romain, des Dominiquin, des Algardi et de tant d'architectes renommés, qui manièrent tour à tour, avec un succès égal, le compas et le pinceau.

On donnerait de ce fait un fort grand nombre de raisons; mais on se bornera ici à quelques considérations suffisantes à ceux pour qui cette cumulation de talents, vu l'état actuel de la pratique des arts, pourrait sembler une exagération.

Ce qu'il faut donc d'abord reconnaître quant à

la nature sensible et visible de l'architecture, c'est que cet art se compose de deux parties fort distinctes, et qu'on appelle vulgairement *le métier* et *l'art*, autrement dites *la bâtisse*, œuvre mécanique, et la composition œuvre d'invention, c'est-à-dire de génie et de goût. Pour ce qu'on a appelé *métier*, exprimant une idée vulgaire, ce mot n'est employé que par opposition tranchante, pour faire mieux distinguer, dans le langage, ce qui tient à des opérations mécaniques plus ou moins compliquées, de ce qui appartient aux conceptions savantes de l'intelligence, et aux combinaisons du génie.

Il y a bien aussi, dans les deux autres arts du dessin, pareille composition d'éléments, et ainsi une semblable définition à en faire. Mais voici la différence; c'est que cette analyse y est purement théorique, et qu'elle ne saurait guère recevoir de réalité dans la pratique, tant est puissante et sensible l'identité entre l'idée de composition en ce genre et celle d'exécution, entre la pensée et la forme qui la manifeste. Mais, en architecture, la partie matérielle, mécanique, ou exécutive, peut toujours, dans la réalité, se détacher de son image abstraite.

C'est pourquoi, nécessairement, et cela dès les temps les plus anciens jusqu'à nos jours, l'exécution matérielle de l'architecture (c'est-à-dire d'un édifice quelconque) a toujours exigé le con-

cours, à différents degrés, d'un grand nombre d'ouvriers et de travailleurs, qui exécutent chacun une fort petite partie d'un tout, dont ils peuvent n'avoir aucune idée. Or cela tend à expliquer comment l'architecte, ne pouvant réaliser les inventions de son art, sans l'auxiliaire des subalternes qu'il y emploie, la partie exécutive de son œuvre a pu, selon les temps, prédominer, dans l'opinion vulgaire, sur la partie de l'invention. De là doit résulter une classe nombreuse d'agents d'exécution, qui se dispensent d'être inventeurs. Et ainsi le commun des hommes s'habitue à voir élever mécaniquement des édifices, par les seuls moyens de la pratique, ce qui contribue à faire perdre de vue le principe, l'ame et la vie de cet art.

Il faut encore faire remarquer, que lorsque domine le principe moral, dans la création que l'architecte doit réaliser par l'exécution, il ne saurait jamais manquer de coopérateurs pour cette exécution, mais que l'inverse ne produit jamais la contre-partie exacte de ce fait.

Ce qu'il faut donc reconnaître à l'égard de cette communauté d'exercice des trois arts, par un seul artiste, communauté qui eut lieu, et dans l'antiquité et dans les plus beaux siècles de l'art moderne, en Italie surtout, c'est qu'alors n'avait

pu s'accréditer cette théorie pratique, propre au travail des arts industriels, et qui consiste dans ce qu'on a appelé *la division du travail.* L'art du dessin, enseigné par une doctrine pratiquement commune à tous les artistes, formait de ceux-ci comme une véritable famille, jouissant d'un même patrimoine. Instruits tous dans des principes communs, quoique diversement applicables aux propriétés variables de chaque art, ils n'avaient à changer, si l'on peut dire, que d'instrument matériel. L'éducation première les avait en quelque sorte habitués à ces transitions. Ainsi a-t-on vu et voit-on encore, dans bien d'autres travaux, ceux par exemple de la poésie, le même homme parcourir avec un égal succès des genres séparés entre eux par plus d'une sorte de diversités.

Celui donc pour qui l'intime liaison du génie de l'architecture avec le génie des autres arts du dessin reste invisible, appartient à la classe de ceux qui ne savent voir, qu'avec les yeux du corps, l'œuvre de l'imitation des corps, c'est-à-dire qui ne voient dans les corps que leur matière, et dans chacun des arts que les modifications variées de cette matière. Mais que dire de l'homme qui ne sait voir que de la matière dans l'œuvre, disons mieux, dans le chef-d'œuvre de la nature?

Si en effet ce chef-d'œuvre est le plus brillant miroir, où se répercutent les plus éminentes qualités morales, où l'œil de l'intelligence saisit avec

la plus grande clarté les plus légères inflexions des sentiments, de tous les mouvements et de toutes les affections de l'ame, n'est-ce pas également là que se lisent ces savantes correspondances des qualités extérieures, avec les ouvrages matériels, qui peuvent y emprunter les principes de leurs effets et les types originels d'ordre, de régularité, de variété, et d'harmonie, dont l'œuvre de l'architecture est chargé de nous répéter les impressions, dans ses savantes combinaisons?

Si l'architecture est éminemment et essentiellement l'art des belles proportions, et si l'ouvrage où elles sont le plus lisiblement écrites, pour l'homme, est le corps même de l'homme, la science des proportions, matériellement nécessaire aux deux autres arts, est, par le fait d'une analogie moralement évidente, un objet principal des études abstraites de l'architecture. Donc nul doute que celui qui se sera appliqué à s'identifier les raisons, les principes et les effets de cet art, et à les conformer à ceux de l'organisation du corps humain, procédera par un système bien autrement fécond en heureuses applications que celui qui borne son étude à l'imitation des édifices antérieurs; les répétitions de ceux-ci ne pouvant être que des contre-épreuves qui vont s'affaiblissant de plus en plus.

Ainsi pensèrent les artistes de l'antiquité, dont Vitruve nous a transmis les doctrines : *Non potest ædes ulla sine symetria atque proportione ratio-*

nem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem. Vitruv. l. 1, ch. 2.

Quoique toutes les espèces d'art de bâtir que l'on connaît, aient pu s'appliquer plus ou moins quelques propriétés de cette sorte d'imitation de la nature, qui consiste dans l'assimilation idéale du corps humain, néanmoins les faits ont prouvé, et la saine critique démontre, qu'aucune architecture ne peut, sur ce point, être comparée à celle des Grecs. Seule elle reçut de la nature spéciale de sa composition, le privilége de pouvoir s'approprier, avec le plus de réalité et d'évidence, les raisons, les rapports, et les harmonies de l'organisation du corps humain, soit dans son ensemble, soit dans les détails de cet ensemble.

En effet la raison originaire de l'architecture grecque trouva comme écrits dans la formation de ses éléments, ou des assemblages en bois, de sa formation primitive, soit de tels détails, soit de telles analogies avec la formation et les parties du corps humain, qu'il devint nécessaire de reconnaître dans ce chef-d'œuvre de la nature, le principe d'ordre et d'harmonie qui y règne, et de le regarder comme l'exemplaire des imitations de l'art de bâtir.

Harmonie signifiant liaison des parties, on con-

çoit qu'il puisse se donner, dans la construction propre à tel ou tel pays, un mode de bâtisse tellement uniforme, qu'il ne se prête à presque aucune combinaison de formes, de rapports et de liaisons entre eux. Un principe tout contraire ne put point ne pas produire, dans l'art primitif des Grecs, un composé des plus féconds en *symétries*, ou combinaisons architectoniques.

Si donc le premier modèle matériel, celui de l'emploi du bois en Grèce, avait dû produire un nombreux assemblage de parties liées entre elles, par d'indispensables rapports, il dut naturellement arriver à cette imitation mécanique, de réclamer un modèle de rapports plus nécessaires, plus évidents, plus fixes, plus féconds encore, et l'étude fondée sur la vue habituelle du corps humain, pour les œuvres des autres arts, devait en produire l'assimilation morale dans l'architecture.

Je n'ai touché ici deux mots de cette théorie, que pour montrer dans le principe, qui dut assimiler l'art de bâtir aux autres arts d'imitation de la nature, la conséquence naturelle de la facilité, que doit trouver l'imitateur dans un art, à s'approprier le mode imitatif d'un autre art. Or ce qui nous explique comment l'art de bâtir en Grèce, trouva le moyen de s'assimiler aux arts imitateurs du corps humain, nous doit rendre, par contrepartie, raison de la facilité qu'éprouva Michel-Ange à joindre aux travaux de sculpture et de

peinture l'étude, la science et la pratique de l'architecture.

Quel homme en effet dut se trouver plus naturellement porté à connaître, à étudier et à pratiquer les moyens et les résultats de la science harmonique de l'art de bâtir, que celui qui s'était livré, avec une si constante application, à l'étude harmonique de la construction des corps organisés, dans les nombreux travaux de dissection qui l'occupèrent si long-temps? C'est d'après ces considérations, que nous avons cru devoir faire servir cette théorie de Vitruve, comme d'introduction à la fois, et d'autorité à cette partie de l'histoire de Michel-Ange, qui, sans études spéciales de l'art de bâtir, mais par la seule sympathie de la science du corps humain, de sa construction et de ses proportions, se montra subitement architecte en plus d'un édifice, et enfin un des plus habiles et des plus célèbres, dans l'architecture de Saint-Pierre, et dans le dessin, l'érection et la confection de la plus grande, comme de la plus belle de toutes les coupoles.

Tout en considérant que par la nature des choses, et par la puissance de son génie, Michel-Ange dut se croire, et fut réellement un grand architecte, nous devons reconnaître que s'il nous paraît s'être élevé, sans études réputées spéciales,

à une grande hauteur en ce genre, il n'en fut pas de lui sous ce rapport, comme sous celui de la pratique de la sculpture, et de la science du dessin, où on l'a vu arriver sans aucun prédécesseur qui lui ait, soit ouvert, soit aplani les voies. Avant l'époque où il débuta dans l'art de bâtir, déja le siècle précédent, et les cinquante premières années de sa vie, avaient vu cet art occupé de grands travaux et faire de notables progrès.

Pourrait-on effectivement omettre de faire remarquer, qu'un siècle précisément avant Michel-Ange, avait brillé d'un éclat bien mérité Brunelleschi, doublement célèbre et par la construction de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence, et, avant cette entreprise, par les profondes recherches d'antiquité qu'il avait faites à Rome, interrogeant tous les débris de l'art antique, ensevelis jusqu'alors dans un profond oubli? Qui ne sait que, le premier, il avait fait reparaître dans les églises de Saint-Laurent et du Saint-Esprit à Florence, le goût et la régularité de l'ordre corinthien?

Déja Léon-Batiste Alberti s'était fait remarquer dans son traité d'architecture comme rival de Vitruve. Une ambition aussi étendue que sa capacité, soit pour la théorie, soit dans la pratique de tous les arts, lui avait acquis, particulièrement dans l'église de Rimini, la réputation d'un rival de l'antique. De grands et beaux ouvrages avaient déja illustré plus d'un architecte, tel le palais Ric-

cardi à Florence bâti par Michelozzo, telles les constructions de Bramante à Rome.

Déja Saint-Pierre avait reçu dans ses fondations, dans son plan, dans quelques parties de ses élévations, un commencement d'exécution. Ajoutons que depuis Bruneleschi, les ordonnances des Grecs, autrement dit les trois ordres, avaient reparu avec leurs proportions, leurs attributs, leurs caractères, avec les profils et les ornements qui les constituent.

Michel-Ange lui-même, dans une de ses premières entreprises, le projet avorté du mausolée de Jules II, s'était déja fait prévoir comme architecte, par une masse de compositions où l'architecture devait jouer un rôle aussi nouveau qu'important.

Cependant il s'était passé un laps de temps assez considérable, avant qu'il se présentât à lui l'occasion d'une entreprise uniquement architecturale.

Il avait 40 ans, quand elle s'offrit à son talent.

Les exemples, alors assez peu multipliés de l'emploi des ordres d'architecture, selon les variétés de caractère applicables à chaque genre d'édifice, n'avaient pu encore habituer les yeux du public à la véritable critique des propriétés architecturales, ni astreindre l'artiste à en observer les convenances. Beaucoup d'observations dues à la

critique du goût, et résultats successifs d'une érudition plus développée, par l'influence des modèles multipliés de l'antiquité, n'avaient pu encore offrir à l'artiste les éléments d'une théorie complète. Déja sans doute avaient reparu, non sans quelque confusion sur leur propre caractère, et sur leur emploi à chaque espèce de monument, les ordres d'architecture. Mais il importe de faire observer qu'à l'époque où Michel-Ange construisit la bibliothèque et la sacristie de Saint-Laurent, autrement dite, la chapelle sépulcrale des Médicis, la critique du goût en architecture avait fait très-peu de progrès. L'érudition de ce genre en était restée à ce qu'on pourrait appeler, par comparaison avec un autre genre de travaux, *la simple grammaire.*

Pour suivre le parallèle, on doit dire que *la poétique* de l'art, peu développée par le petit nombre des modèles antiques, n'avait encore pu exercer d'influence sur les conceptions des artistes et sur les opinions de leurs juges. Ce qu'on appelle en architecture *l'art de bâtir,* avait fait, il est vrai, de très-grands progrès, mais il n'en était pas ainsi de la théorie poétique, qui embrasse les secrets de la composition, du style, du caractère applicable à chaque genre de monuments. Les exemples prouvent qu'on était peu sensible alors aux délicatesses d'une théorie, qui, regardant chaque ordre d'architecture comme l'ex-

pression caractéristique de l'emploi ou de la propriété morale de chaque édifice, assigne à chaque genre l'ordonnance qui lui est analogue, et la mesure, ainsi que le choix des ornements qui y correspondent.

L'architecture, considérée ainsi dans le rapport que les caractères de son langage transmettent à l'esprit, par le sens extérieur, n'avait pas encore reçu, ni pu recevoir, des innombrables modèles antiques, postérieurement découverts, cette généralité de notions critiques, qui ont agrandi la sphère des connaissances et celle du goût, dans cette importante partie de la théorie du sentiment, applicable à l'universalité de l'art de bâtir, à l'ensemble de ses masses comme aux parties de ses ornements.

Il faut en effet ajouter à ces rapports généraux les détails particuliers, ou les caractères de cette sorte d'écriture allégorique, propre de l'architecture, et qui consiste dans l'emploi raisonné, dans le choix judicieux des variétés et des détails, de ce qu'on appelle *l'ornement*, moyens auxiliaires de l'écriture architecturale, sortes de signes, qui parlent à l'esprit et à l'imagination, une langue intelligible à tous les yeux, et qui peuvent toujours, à ce défaut, satisfaire le sens extérieur.

Nota. Ce n'est pas sans dessein que nous avons fait précéder de ces légers documents architectoniques, la revue que nous allons entreprendre des principales productions de Michel-Ange, en ar-

chitecture. Si son grand nom, et la renommée qui n'a point cessé de publier sa gloire, devaient interdire à la critique toute observation propre à révéler quelques côtés faibles de son talent, dans une partie secondaire d'un art, dont on verra qu'il a possédé les points les plus éminents, nous croyons que de telles réticences nuisant à l'impartialité de l'historien, serviraient mal une réputation qui n'a besoin d'aucun ménagement.

En portant sur les deux monuments de la Bibliothèque, et de la Sacristie de Saint-Laurent à Florence, cette mesure d'une critique indépendante, qui doit placer dans sa balance plus d'une considération de temps et de lieu, nous croyons devoir mettre, en première ligne, celle qui se rapporte à l'emploi des ordonnances, telles que le défaut d'une critique plus savante permettait alors de les appliquer à la décoration des édifices.

La connaissance positive des ordres véritables de l'architecture était à cette époque encore environnée d'obscurités. Les grands et nombreux exemples des monuments de la Grèce n'avaient pu porter la lumière sur le système architectonique des Grecs. Deux ordres bâtards et parasites s'y étaient introduits, sous les noms de *composite* et de *toscan*.

Ce fut sans doute sur l'autorité de ce dernier,

que Michel-Ange affecta au décor du vestibule de la Bibliothèque de Saint-Laurent, un mode d'ordonnance, que le progrès des connaissances force aujourd'hui de regarder comme une production bâtarde. En effet, ce que l'on peut appeler encore, d'après certains témoignages de Vitruve, l'ordre Toscan, ne trouve dans les monuments aucune autorité; et les modernes, avant les dernières découvertes, ne distinguaient leur soi-disant Toscan, que par la suppression des types caractéristiques du Dorique.

L'ordre employé par Michel-Ange à la décoration de son vestibule est donc de ce dernier genre. On peut lui reprocher une trop grande procérité, une certaine pauvreté, peut-être analogue cependant au caractère du local. Selon le système diatonique des ordres grecs, il pourrait être permis de prétendre que le caractère de lycée applicable à une bibliothèque, s'y serait trouvé convenablement représenté par l'ordonnance Ionique, terme moyen entre la gravité Dorique et la richesse élégante du Corinthien.

Nous devons également attribuer au peu de progrès de la critique du goût, dans l'application des ordres aux édifices, l'abus de l'accouplement des pilastres du vestibule, surtout lorsque rien ne semble avoir pu rendre une semblable disposition nécessaire. On croit voir que dans cet ouvrage, qui fut le premier, et l'on peut dire, le coup d'es-

sai de Michel-Ange en architecture, il usa sans une critique savante, des matériaux de sa composition architecturale, au gré du local. Je veux dire qu'il laissa son crayon employer les types architectoniques, comme ces ornements dont trop souvent, encore aujourd'hui, beaucoup regardent la signification, de la façon dont on juge les caractères de l'écriture d'une langue que l'on ne comprend pas.

C'est ce qu'il nous faut encore appliquer à la composition des ornements du grand plafond de la Bibliothèque. L'ordonnance grave et sévère appliquée aux murs de l'intérieur aurait demandé dans ce plafond, au lieu d'ornements arbitraires, sans effets et sans caractère, un système de décoration architectonique, lié à celui de la disposition des pilastres toscans. Sans aucun doute, une répartition de caissons en compartiments, correspondants à l'ensemble de l'ordonnance, aurait de beaucoup surpassé l'effet, d'ailleurs très-médiocre, des petites broderies en arabesque, dont l'insignifiance même pour les yeux, prouve seule, qu'à cette époque, le style de l'arabesque antique était peu connu hors de Rome.

Dans la Bibliothèque de Saint-Laurent, Michel-Ange avait été obligé de conformer l'ensemble et les détails de sa décoration, aux données d'un

local antérieurement construit. Mais la sacristie de la même église, destinée à devenir la chapelle sépulcrale des deux Médicis (Julien et Laurent), fut un monument beaucoup plus remarquable. Il devait remplacer l'ancien local, ouvrage du célèbre Bruneleschi.

Si Michel-Ange, comme le dit Vasari, eut l'intention de suivre les errements de son prédécesseur, il paraîtrait ne s'y être conformé, que pour les données du plan ou de la disposition générale. Il savait en outre que l'édifice devait être destiné à recevoir les monuments sépulcraux, dont la sculpture et l'invention lui étaient également confiées. Ainsi nul ne pouvait, mieux que lui, savoir quel aurait dû être le caractère d'ordonnance convenable à cette destination

Mais il paraît que cette sorte de poétique architecturale n'avait pas encore trouvé accès dans les esprits des ordonnateurs, ou dans les errements du goût général. Certainement c'eût été cette fois à l'ordonnance grave et sérieuse de l'ordre Dorique qu'il eût appartenu de marquer la double destination du monument. Cependant Michel-Ange composa son ordonnance intérieure de deux ordres, l'un au dessus de l'autre, en pilastres corinthiens. Or il est sensible que l'ordre, qui est l'expression de la plus grande richesse, jointe à la plus grande élégance, n'aurait pas dû avoir la préférence dans un local, auquel sa dou-

ble destination imposait un double caractère de gravité et de simplicité.

Mais nous le répétons, trop peu d'antécédents n'avaient pu alors établir la hiérarchie des styles dans les compositions de l'architecture.

Du reste, la critique a déja depuis long-temps appliqué ses mesures à cet ouvrage de Michel-Ange, en tout et à tous les égards très-supérieur au précédent. Le second étage, de l'ordre Corinthien, y est surtout remarquable par des proportions très-correctes, par la pureté et l'élégance des niches à colonnes dont il est orné. La beauté de cet étage n'est pas ce qui contribue le moins à faire la censure de l'étage inférieur, à y faire condamner les proportions maigres et allongées de ses colonnes, et les détails d'ornements tout à fait capricieux des mascarons bizarres et d'invention toute nouvelle, qui contrastent avec la sagesse du reste de la composition.

Vasari, grand admirateur et ami de Michel-Ange, lui sait gré d'avoir, dit-il, émancipé l'architecture, en la délivrant par son esprit d'indépendance, des entraves de l'esprit de routine sous lesquelles on suivait les errements des siècles d'ignorance. Mais comme nous l'avons déja fait connaître [1], son enthousiasme pour Michel-Ange, ne va pas jusqu'à l'empêcher de reconnaître, dans

[1] *Voyez* page 82.

cette indépendance portée trop loin, une des causes du désordre, qui devait, un siècle plus tard, dénaturer l'architecture, et priver l'ornement de règle et de raison. « *Nuove fantasie, alle* « *grotesche piuttosto che a ragione e regole con-* « *formi.* »

A cela près des critiques de petits détails, que, dès le temps de Michel-Ange, ses admirateurs mêmes s'étaient permises sur la décoration de ce monument, il faut reconnaître encore aujourd'hui, que ce fut une de ses plus estimables productions, une de celles par lesquelles il sembla déja préluder à la plus grande des entreprises modernes. Il succédait ici à l'homme pour lequel il professait la plus grande admiration, au célèbre auteur de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs, Bruneleschi, dont il s'était fait un devoir de suivre les errements, jusque dans la forme de la lanterne qui sert d'amortissement au dôme de la sacristie de Saint-Laurent. A tout prendre, il faut dire que cet édifice, le second qu'ait élevé Michel-Ange, peut être considéré, sous plus d'un rapport, comme un ouvrage des plus achevés qu'il y ait en son genre, soit au dehors, pour la belle courbe de sa voûte et son amortissement, soit en dedans, pour la noblesse et l'élégante décoration des caissons.

Michel-Ange semblerait avoir réellement pré-

ludé ici, en petit, à la grande entreprise de la coupole de Saint-Pierre.

Quoique les deux monuments qu'on vient de décrire soient les seuls que Florence ait à montrer, comme appartenant en propre à Michel-Ange, on ne laisse pas d'y citer plus d'un détail d'architecture, que la tradition ou l'opinion de quelques écrivains lui attribuent. On trouve dans certains recueils, comme placés sous la sanction de ses exemples, plus d'une de ces bizarreries de modénature ou de détails vicieux à quelques profils, dont il aurait consacré l'abus, par certaines exceptions, dans les deux édifices dont on vient de parler.

Il est certain, et le passage de Vasari qu'on vient de citer en fait foi, que, livré sans études préliminaires, et sans les secours d'une connaissance plus intime des monuments antiques, à la délinéation de l'architecture, Michel-Ange se crut permis de badiner, si l'on peut dire, et de laisser jouer son crayon sur plus d'un de ces détails de membres et de profils, dont l'exemple appuyé de son autorité aura pu, dans la suite, produire l'entière corruption du goût.

Ainsi trouve-t-on, et dans quelques parties de son architecture, et dans plus d'un détail qu'on lui attribue, des exemples capricieux de frontons brisés, soit dans leur angle supérieur, soit dans

leur base; d'autres frontons sans base pour couronner une arcade, des ressauts dans les profils ou horizontaux ou inclinés de leur triangle, des consoles renversées. Dans la partie de l'ornement, il paraît avoir adopté un style assez bizarre de mascarons, qui semblent plutôt la répétition de certaines grimaces vulgaires, que la tradition des masques antiques, qui, imités par l'architecture d'après ceux du théâtre, offrent des modèles variés des plus nobles expressions.

Michel-Ange doit passer pour avoir cumulé déja, dans la décoration de la chapelle Sixtine, le travail du peintre et celui de l'architecte. On veut parler de la composition d'architecture feinte, qu'il imagina et réalisa au gré des conceptions, dont son pinceau devait remplir les compartiments de ce vaste espace. Nous avons décrit assez au long les grands sujets que le peintre y a tracés. Nous n'y revenons en ce moment, et nous n'y ramenons l'attention du lecteur, que relativement à cette partie de l'architecture que l'on appelle l'ornement, et seulement pour faire observer plus particulièrement ici, que cette décoration d'architecture feinte, après avoir offert dans ses grands compartiments, les intervalles propres aux grands sujets des personnages historiques, qui devaient y occuper la place principale, avait dû laisser vacants pour l'ornement (ce qui eut lieu en effet) un très-grand nombre de petits espaces.

Ces petits espaces, dans l'architecture, sont ceux que, de tout temps, cet art s'est appropriés pour y multiplier, selon le degré de richesse de l'ordonnance générale, ces légers détails d'ornements symboliques, empruntés à une multitude d'objets de la nature ou de l'art, en végétaux, fruits, feuillages, fleurs, plantes idéales, animaux, ou réels ou allégoriques, instruments ou ustensiles religieux ou profanes, caractères d'usages plus ou moins appropriés à divers pays, et à des temps différents, tous objets qui deviennent une sorte de complément du langage de l'architecture.

Michel-Ange paraît avoir été complétement étranger à cette partie décorative, ou l'avoir négligée, bien que le goût eût commencé de s'en reproduire à Rome, dès l'époque du premier séjour qu'il y fit. Quoi qu'il en ait été, nous voyons par l'exécution de son architecture feinte à la chapelle Sixtine, que tous les espaces qui auraient pu recevoir de ces détails d'ornements, du genre qu'on vient de passer en revue, sont exclusivement occupés par de petites compositions de figures humaines généralement nues, soit de divers âges, soit de dimensions variées, et dans toutes les postures imaginables. On ne saurait mieux en faire connaître le genre et l'effet, qu'en les comparant à ces études de dessin d'après le modèle vivant, que, dans les écoles d'art, on appelle aujourd'hui des *académies*. Sans doute il

faut aussi remarquer l'étonnante multiplicité de *poses*, sous lesquelles la plume inépuisable du dessinateur sut multiplier ces monotones accessoires d'ornements.

Toujours nous paraît-il permis d'inférer de là, qu'en architecture, Michel-Ange ou ne connut pas, ou ne voulut pas imiter le genre de l'*ornement antique*.

C'est à Rome que Michel-Ange, comme nous l'a montré la première partie de son histoire, devait établir sa réputation de grand architecte.

Depuis l'époque où, dans le modèle du mausolée avorté de Jules II, il avait offert une sorte de réunion de la sculpture avec l'architecture, beaucoup de travaux d'un genre très-différent auraient semblé devoir le détourner d'une route où il aurait rencontré de très-grandes rivalités. Cependant un intervalle de quarante ans avait vu disparaître, dans l'architecture, presque toutes les célébrités attachées aux noms des Bramante, des Balthazar Peruzzi, des Sansovino, des Jules Romain, et du second San Gallo, mort architecte de Saint-Pierre, dont le plan et l'élévation étaient encore éventuels.

Michel-Ange, de retour dans ces circonstances à Rome, trouvait, sans y avoir prétendu, un nouveau champ ouvert à l'universalité de ses talents.

L'occasion lui vint d'y prendre définitivement son rang avec les architectes de profession, dans un monument d'une haute importance. Je veux parler de l'entreprise des édifices, dont l'ensemble constitue aujourd'hui ce qu'on appelle le Capitole, bâti sur une partie de l'emplacement de l'ancien, mais qui n'en rappelle que le souvenir.

Ayant déja donné [1] une notice descriptive et critique de tout ce qui appartient à Michel-Ange, dans l'ensemble des bâtiments du Capitole, nous nous contenterons ici, de lui faire honneur du parti généralement grandiose et pittoresque, qu'il sut tirer des variétés de terrain et des points de vue de l'emplacement. Il sut en agrandir habilement l'intérêt par l'emploi bien entendu des restes de sculpture antique, qui ornent l'escalier des conservateurs, par la belle rampe qui conduit à la cour de Marco-Aurele, par la terrasse qui la borne du côté de la ville, enfin par l'érection des beaux colosses de Castor et de Pollux.

Nous reconnaissons que Michel-Ange, dans l'architecture du Capitole, comme dans quelques autres, n'a point réussi auprès des maîtres de la saine critique de l'art, à faire admettre ses ouvrages au nombre de ceux qu'ils présentent aux étudiants, comme propres à fixer un point milieu entre les variétés de mesures et de proportions,

(1) *Voyez* la première partie.

que reproduisent les monuments de l'antiquité. Nous n'entendons point les contredire sur cet article. Nous prétendons seulement que Michel-Ange doit avoir, sur ce point, un privilége que la postérité lui a déja accordé. C'est qu'il faut le juger d'après ce que la nature avait voulu qu'il fût.

A l'époque où il brilla, les éléments de la critique architecturale n'avaient pu encore recevoir de la sanction des exemples et des théories, l'autorité propre à fixer l'artiste dans sa direction, et le public dans ses jugements. Il avait trop d'indépendance pour se soumettre rigoureusement, soit aux profils et aux pratiques des détails de la modénature classique, soit à ces convenances de goût, dont la sanction seule du temps finit par faire des règles, selon cette raison qui, dans les beaux-arts, est inséparable du goût, lequel lui-même n'est autre chose que la raison du sentiment.

Pour bien comprendre, et d'après cela, bien définir le mérite de Michel-Ange dans l'architecture, il faut se faire de cet art, l'idée entière qu'il comporte, et cette idée, pour être bien saisie, a besoin d'être décomposée.

Oui, l'architecture comporte deux manières d'être, et par conséquent deux manières de se faire considérer.

Une de ces manières tient au point de vue général et abstrait, c'est-à-dire à celui qui fait envisager l'art dans la nature des effets, que des masses par leurs variétés, par leur hardiesse, par leur harmonie, par leurs contrastes, peuvent produire sur les sens, autant que sur l'esprit du spectateur. Tout ouvrage de l'homme peut produire, sur l'homme, des effets de grandeur ou de petitesse, de hardiesse ou de timidité, de force ou de faiblesse, d'ordre ou de désordre, de variété ou de monotonie, de richesse ou de pauvreté, de nécessité ou d'inutilité, de prodigalité ou d'économie, mais surtout de raison éclairée, ou de caprice et d'arbitraire dans sa formation.

Sous le point de vue de cette théorie générale, il peut toujours y avoir pour l'œil comme pour l'esprit, des aspects divers, susceptibles de plaire dans toutes les architectures de tous les peuples. Mais on observera que ce qu'on y admire, se borne ordinairement à une sensation vague de l'instinct, plutôt qu'à la critique simultanée du goût et de la raison, c'est-à-dire des deux qualités qui correspondent à ce qui est l'homme complet, autrement dit celui dont la raison admet le sentiment, et dont le sentiment ne se sépare point de la raison.

Une pareille réunion ne pouvait se rencontrer que dans la seule architecture, qui avait fondé son système sur des lois générales, mais en même

temps spéciales, d'une imitation à la fois fixe dans son système, et variable dans ses détails imitatifs. C'est ce qui est arrivé à la seule architecture grecque, qui sut se donner un double modèle, l'un positif, dans l'imitation des constructions primitives de la charpente, l'autre abstrait ou métaphorique, dans l'application faite à ses œuvres du système proportionnel du corps humain, des raisons de ce système, de ses variétés principales, de l'esprit des rapports nécessaires, d'harmonie pour la raison, et de fécondité dans les combinaisons, d'où ont procédé la découverte et la fixation des ordres, ou des trois modes de l'architecture.

Ce fut en prenant pour modèle l'imitation abstraite du corps humain, où chaque partie indique la dimension du tout, comme le tout donne la mesure de chaque partie, que les Grecs étaient parvenus à assimiler le système de leur architecture à celui de la nature. Ainsi le corps de l'homme étant devenu le type naturel de ce genre métaphorique d'imitation, ce fut prendre la nature pour modèle, que d'appliquer le système des diverses proportions des corps à la dimension, à la proportion, à la décoration des colonnes. De là, le système des *ordres*.

Le nom seul d'*ordres* apprend qu'ils doivent être les régulateurs des proportions générales et partielles d'un corps de bâtiment, les indicateurs

du caractère que sa destination prescrit au goût, en raison des usages auxquels il est consacré, de l'emplacement qu'il occupera, des circonstances variables de sa position, par rapport à l'œil du spectateur.

De là, comme il a été dit, le nom d'*ordres*, dont la signification seule doit apprendre à l'architecte, le genre d'harmonie convenable à chaque ouvrage, et au spectateur, le caractère général de la destination morale de chaque monument, selon les variétés de *force*, d'*élégance*, ou de *richesse* applicables à sa nature.

Il est douteux qu'au temps de Michel-Ange, ces doctrines de goût, dont chacun peut avoir eu le sentiment, aient été assez développées par la théorie pratique, et répandues dans le public. Lui-même il nous paraît avoir traité, soit généralement dans son architecture, soit en particulier, l'emploi des ordres de colonnes, et le choix de leurs proportions, avec la liberté d'un génie plus ou moins indépendant. Aussi voyons-nous que tous les grands architectes venus depuis lui sont ceux qui, pour fixer le système propre de chaque genre d'édifice, de leurs profils, de leurs détails, et de l'accord de ceux-ci avec la masse totale, ont pris pour type régulateur le caractère, le mode et la dimension raisonnée de la colonne, employée dans l'ordonnance générale.

Michel-Ange, formé tout seul, et dans toute

l'indépendance de son génie, avait précédé la formation de presque tous les traités d'architecture, excepté celui de L. B. Alberti. Ce n'était pas contre les principes des règles qu'il agissait, c'était indépendamment de leurs théories. Voilà pourquoi on ne trouve Michel-Ange ni cité, ni présenté comme modèle ou autorité, dans tous les traités classiques ou élémentaires, qui ont eu cours depuis lui dans toutes les écoles.

L'architecture comprend deux régions. L'une est celle des conceptions, applicables aux grandes masses de l'art de bâtir, aux effets de la richesse, aux impressions de grandeur et d'harmonie, à la hardiesse des parties et des formes de construction, aux principes d'unité et de variété, de richesse et de simplicité. On conçoit que toutes ces capacités ont pu se trouver chez un artiste indépendamment des qualités appartenant à l'autre région de l'art. Celle-ci comprend l'union de la pureté, de l'élégance, d'une expression juste et applicable à chaque caractère d'édifice, plus un emploi judicieusement raisonné des proportions, des membres, des profils de la modénature de chaque détail avec son ensemble, et *vice versa*, etc. : eh bien, ce n'est point dans cette dernière région que Michel-Ange espéra de briller.

Il y avait chez lui ce qu'on appelle la puissance

des grandes combinaisons, la capacité de voir, et de voir en grand, puis d'agir en conséquence, sans s'inquiéter de la manière de voir des autres, et peut-être, de ce qu'une critique plus ou moins éclairée aurait pu lui objecter. Il marcha ainsi dans toutes les carrières où il se vit engagé par la diversité de ses capacités. Ce que nous disons ici, nous aurons l'occasion de le redire en parlant de sa science dans l'art de bâtir, ou autrement la construction considérée surtout en grand, dont il donna de notables preuves par l'exécution de la basilique et de la coupole de Saint-Pierre, qui lui durent véritablement leur achèvement.

Il est vrai qu'avant d'avoir été mis à portée d'y développer sa prodigieuse capacité, Michel-Ange avait déja, comme on l'a vu, préludé aux divers genres de travaux et de connaissances qu'elle exige. Son histoire n'a pu rien apprendre sur ses études en ce genre.

Mais d'où lui était venue cette capacité? à quelle source l'avait-il puisée? eh bien, dans tous les genres, on est forcé, après avoir fait la même question, de rester sans réponse. De qui avait-il reçu cette science extraordinaire du dessin? qui avait été son maître dans la peinture à fresque? quel statuaire de son temps avait dirigé dans ses mains l'emploi du ciseau? d'où et de quelle école lui étaient venues, et la pratique de l'architecture, et la science des rapports, et l'intelligence de

l'harmonie des lignes? Il faut répondre: De la puissance de son génie.

Même réponse à la même question, sur cette partie de l'art architectural, sans laquelle les conceptions de l'imagination ne seraient que des déceptions; et cette partie est celle de la construction, qui doit se définir sous ses deux principaux rapports. L'un est essentiellement lié à la matière, aux moyens physiques et à des procédés qui le font rentrer, plus ou moins, dans le cercle des opérations purement ouvrières. L'autre est le résultat d'un grand nombre d'observations et d'études, telles que celles de la science du calcul, de la connaissance des lois mathématiques de force et de résistance, ainsi que des savantes combinaisons sur lesquelles repose la solidité des édifices.

Michel-Ange avait-il fait, et où, et quand aurait-il fait les nombreuses études que demande l'art de bâtir?

Il paraît évident que sur ce point, comme sur tous les autres, il fut tout à la fois son maître et son disciple.

C'est qu'il y eut chez lui une puissance de conception prodigieuse, une vigueur de volonté, une facilité d'exécution, qui, chez certains êtres privilégiés, et surtout à de certaines époques, devancent les leçons de l'expérience. On ne saurait autrement rendre compte de cette aptitude native, qu'il porta dans tous les arts où il se livra,

aux opérations mécaniques de chacun, comme, par exemple, les pratiques de construction ouvrière, qui forment une des parties matérielles de l'art de bâtir. On le vit ainsi, dès ses premières années à Rome, censeur assidu de Bramante, qu'il accusait avec raison de pécher, dans ses édifices, contre les lois de la solidité, lois dont il avait par conséquent, dès lors, ou la prescience ou l'instinct. On le vit ensuite savant et expérimenté dans la science des fortifications, soit par la puissance de sa divination, soit par le fruit de ses conversations à Ferrare, avec le célèbre duc Alphonse, dans les temps où les troubles de Florence l'avaient forcé de se réfugier ailleurs. Dès lors, comme on l'a vu, les agitations politiques qui se partagèrent d'assez nombreux instants de la vie de Michel-Ange, auront pu contribuer aussi à exercer l'activité de son esprit, et l'emploi de ses talents dans des routes fort diverses. Pourquoi ne serait-ce pas là une des raisons propres à expliquer cette universalité qui le distingue?

Ainsi, adonné une fois aux travaux pratiques de l'architecture, Michel-Ange n'aurait pas pu négliger de réunir à la partie imaginative de cet art, ou, si l'on veut, à ce qui en est l'esprit, cette science pratique qui en fait, si l'on peut dire, le corps.

Il a été depuis long-temps remarqué, qu'il règne et se manifeste, entre tous les genres d'arts d'imitation, une sorte de liaison, on dirait même de parenté, qui établit entre toutes les œuvres contemporaines de chacun d'eux, plus d'un point de ressemblance nécessaire. Par la même raison il ne se peut guère que, considérés dans un cercle plus étroit, ces mêmes arts, lorsqu'ils se reproduisent par l'action du génie d'un seul homme, ne présentent point aussi dans le goût, le style et le caractère qu'il leur imprimera, un certain air de famille. Sans aucun doute, cet air de parenté devra se manifester dans chaque production, et dans la généralité de ces productions, sous des traits plus ou moins frappants, mais toujours empreints de la qualité principale de l'auteur.

En appliquant ce fait à la revue des œuvres de Michel-Ange, il se pourrait que ce qu'on a parcouru jusqu'ici de ses monuments d'architecture, ne parût pas répondre, dans leur effet, à cette idée de force, de grandeur ou d'originalité, qu'on trouve plus ou moins empreinte dans les autres classes de ses productions. On avouera effectivement, qu'aucun des monuments dont la première partie (ou celle de l'histoire) a présenté la description, depuis les travaux en architecture de la bibliothèque et de la sacristie de Saint-Laurent à Florence, jusqu'aux ouvrages de Rome, (Saint-Pierre excepté), n'a pu sembler devoir ré-

pondre à la puissance, à la grandeur d'idée des œuvres telles que celle du Moïse, en sculpture, du Jugement dernier, en peinture.

Tout en reconnaissant ce qu'il peut y avoir de vrai, dans l'aperçu, cependant partiel, d'un parallèle incomplet, on peut encore répondre, qu'il ne saurait en être d'un grand nombre des œuvres de l'architecture, comme de celles des autres arts. Si l'artiste en peinture et en sculpture peut n'avoir souvent besoin que d'une seule figure, pour y réunir les plus hautes pensées, et y faire briller par une exécution, qui dépend de lui seul, tous les dons du sentiment et du génie, il ne saurait en être de même des entreprises de l'art de bâtir. L'architecte souvent n'est pas le maître d'y régler à son gré les dimensions, les conditions et les moyens, gêné qu'il est par l'emplacement, par toutes sortes de servitudes de destination, de dépenses et de temps. Qui peut dire ce que Michel-Ange aurait fait du monument funéraire des Médicis, s'il n'eût été astreint au double emploi, qui lui fut imposé, d'en faire aussi la sacristie de l'église de Saint-Laurent ?

Pour se mettre, en architecture, au niveau de ce qu'il fut dans les autres arts, Michel-Ange avait besoin d'une entreprise, qui, par le fait, est devenue la plus grande des temps modernes; et ce qu'il faut reconnaître, c'est qu'elle avait encore plus besoin de lui, qu'il n'avait besoin d'elle pour

sa gloire, déja fondée sur tant de titres immortels.

Saint-Pierre, avant de devenir véritablement l'œuvre de Michel-Ange, avait usé déja, par beaucoup de tâtonnements et de projets avortés, plus d'une sorte de talents, en essais et en variations, qui faisaient reculer de plus en plus, non pas même son exécution finale, mais, on doit le dire, le vrai principe qui devait en accélérer la fin. Ce fut là qu'on reconnut, et c'est là encore qu'on doit reconnaître la puissance de l'intervention de Michel-Ange.

Ce fut lui en effet qui eut complétement, et à lui tout seul, l'honneur d'avoir réalisé la grande pensée, qu'on prête à Bramante, (lequel, probablement, n'aurait pu la mener à sa fin), d'élever le Panthéon sur les grands arcs du Temple de la Paix.

Les hommes en général aiment le merveilleux. L'idée du Panthéon porté, et néanmoins paraissant suspendu en l'air, a été, dès l'origine, l'objet de la plus grande admiration. Ce qu'il faut toutefois avancer ici, c'est que cette idée, quelle qu'elle soit, n'est pas de Michel-Ange, mais qu'elle est due à Bramante, si cependant, et dans le fait, Bramante n'en fut pas redevable à Bruneleschi, l'auteur de la coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence. Celle-ci offre effectivement à peu près

la même dimension, et occupe entre les quatre nefs de l'église, la même position, avec cette différence toutefois en faveur de Bramante, que sa coupole devait porter sur des pendentifs, lorsque celle de Bruneleschi porte entièrement de fond.

Dans le fait, Bramante n'eut d'autre mérite, pour la coupole de Saint-Pierre, que d'avoir eu le projet et l'idée d'y en exécuter une. Mais il est un autre fait, c'est que le tout à cet égard était resté, avant Michel-Ange, dans la région nébuleuse des projets; en sorte que tout l'honneur lui en est véritablement dû.

Il fallait, pour y réussir aussi complétement, posséder ce que n'avait pas Bramante; je veux dire allier à l'exécution de la plus difficultueuse des constructions, et à l'instinct de la plus grande solidité dans les moyens, les mérites, peut-être plus rares encore, de la plus belle disposition, par l'harmonie des lignes, et de la plus noble décoration, par l'accord des ornements. Il fallait de toutes ces harmonies en composer une seule: savoir, celle qui réunirait, par les traits les plus simples, la grandeur linéaire à la grandeur morale; par son ensemble, l'idée de la force et de la solidité, à celle de la beauté; et par sa décoration, la richesse des détails, à la simplicité des formes.

Or c'est là, bien probablement, ce que Bramante n'aurait pu ni promettre, ni tenir, dans

l'exécution hâtive de son projet, conçu trop précipitamment, et entrepris trop partiellement, pour une aussi vaste composition.

On peut assurer également, que jamais San Gallo, troisième ou quatrième successeur de Bramante, si l'on doit en juger par son petit modèle en bois de la basilique toujours remise en question, n'aurait répondu aux diverses sortes d'harmonie dont on a parlé. (Le travail de ce modèle avait coûté la somme de cinq mille cent quatre-vingt-quatre écus d'or.)

De tous les projets de Saint-Pierre, il n'y en eut pas de plus compliqué dans son plan, dans son élévation, et surtout dans sa décoration, que celui de San Gallo. Tout en réduisant comme l'avait projeté Balthazar Peruzzi, comme le fit depuis Michel-Ange, le plan de croix latine par Bramante à la forme de croix grecque, il prolongeait son édifice par l'addition d'un vestibule démesuré, qui n'aurait été ou n'eût paru rien moins qu'un temple en avant d'un temple. L'intérieur de l'église aurait présenté un grand nombre de petites parties en renfoncement, et de chapelles accessoires, qui n'auraient servi qu'à augmenter la dépense, sans ajouter à la grandeur apparente du vaisseau, à la dimension sensible du plan. San Gallo s'était donné pour programme de réunir le Panthéon, le Mausolée d'Adrien, le Colysée dans ses étages, etc.

Cependant au milieu de toutes ces grandeurs

architecturales réunies, ce qui frappe le spectateur, c'est que le monument, en perdant son unité, se rapetisse à l'œil de l'esprit; c'est que sa coupole, par l'effet nécessaire de tout ce qui en décompose la forme, perdant le mérite d'unité, perd jusqu'à l'impression matérielle de grandeur linéaire; c'est que le frontispice du temple offre tant de parties, que ces parties ne donnent plus l'idée d'un ensemble. On ne saurait dire, en outre, à quel point cette complication, en multipliant à l'excès les travaux de la main d'œuvre, en aurait aussi augmenté la dépense.

Michel-Ange paraît avoir, moins que ses deux prédécesseurs, cherché à puiser dans quelque imitation formelle d'un ou de plusieurs édifices antiques, le modèle de son plan et le style de sa décoration. Il visa surtout à y faire régner la plus grande et la plus évidente unité de composition, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il chercha surtout, dans la simplicité des lignes, à laisser briller le caractère de la force générale, tant au dehors qu'au dedans. Il ne voulut point, à l'égard de la coupole, qu'un emploi de colonnes isolées, ou que des variétés de formes, de détails et d'ornements inutiles en vinssent à faire disparaître, ou à dissimuler la forme essentielle de l'édifice, et le type qui doit en spécifier le caractère.

Dire ce qu'il faut, ne dire que ce qu'il faut, et le dire comme il le faut, c'est en cela, selon Quintilien, qu'est renfermée la perfection de l'orateur.

Ce genre de mérite appartient sans doute à la pratique de tous les genres d'art. Peut-être est-il plus rare en architecture, cet art n'ayant pour premier et principal modèle, qu'un prototype abstrait, c'est-à-dire l'ensemble des lois générales que la nature suit dans ses œuvres. Aussi est-ce là le point de vue capital des études à la fois spéculatives et positives, dont l'architecte doit faire l'application à ses compositions; c'est dire assez qu'on doit toujours y lire, avec clarté, le résultat des lois d'unité et de nécessité.

On pourrait, en conséquence de l'observation de ces lois, avancer, par exemple, que la plus grande partie des dômes modernes pèche contre ce double principe. Certainement l'union d'une coupole à une nef qui, vu sa longueur, fait elle-même un édifice à part, ne peut donner que l'idée de deux édifices distincts, et tout à fait indépendants par leur forme. La seule nécessité d'un plan en croix motive la coupole comme point de réunion. Or, dans ce cas, et cette condition admise, le plan d'une croix grecque ou à quatre bras égaux, sera celui qui se rapprochera le plus de l'unité, et qui, motivant la coupole comme point de centre, permettra encore à l'architecture une véritable unité dans la variété.

C'est ce qu'avait voulu Michel-Ange en abandonnant la croix latine de Bramante, pour les quatre bras égaux entre eux de la croix grecque, et ce fut sur ce système qu'il entreprit la confection de Saint-Pierre; disons mieux, qu'il la termina. L'addition du prolongement de la nef d'entrée, par Charles Maderne, ne changea rien à l'architecture de tout le reste.

Dans tout ouvrage, résultat du système de l'*unité*, il est impossible qu'un changement tel que celui qui allongea la nef d'entrée de Saint-Pierre, d'au moins 250 pieds en longueur, n'ait pas eu les plus nombreuses conséquences, surtout à l'extérieur de l'édifice, et dans les rapports de la coupole, soit avec la masse générale, soit avec l'accord du frontispice et du portail.

Quand on se rend compte de l'œuvre de Michel-Ange, on y reconnaît un esprit d'ensemble et de corrélation générale, entre toutes les masses et toutes leurs parties.

Et pour commencer par la coupole, on comprend qu'elle offre deux points de vue, l'un à l'extérieur, l'autre à l'intérieur (nous ne parlons pas encore ici des autres rapports). Eh bien, peut-être cette coupole est-elle la seule où l'unité soit scrupuleusement observée, non seulement dans les grandes divisions, tant au dehors qu'en de-

dans, mais jusque dans les plus insignifiants détails. On peut dire qu'en décrivant la partie intérieure on a donné le *fac-simile* de l'extérieure. En voyant celle-ci, on peut dire qu'on a vu l'autre. Ce qui différencie le dedans, c'est la richesse des ornements et des détails de dorure ou de peinture en mosaïque, dont on admire le sage et noble emploi.

Toutes les grandes parties de l'extérieur, stylobate, ordonnance de pilastres en saillie, chambranles de fenêtres entre les pilastres accouplés, attique orné de même en guirlandes, compartiments qui répètent les côtes saillantes par dehors, et dont les espaces sont revêtus de figures en mosaïque, tout y offre l'exacte contre-partie des masses et des détails externes. Ainsi le grand principe d'unité se trouve observé dans cet ouvrage, avec une fidélité dont on ne saurait citer un exemple aussi frappant, dans aucun autre du même genre.

Ce qu'on vient de constater dans la coupole de Saint-Pierre, considérée isolément, et sous le rapport d'unité, devient plus frappant encore, si l'on veut bien se la figurer en rapport avec les masses de l'architecture du corps entier de l'édifice, dont elle devenait en quelque sorte la tête; et cet effet devait être encore plus sensible, avant le prolongement de la nef d'entrée opéré par Charles Maderne.

Les quatre nefs ou les quatre bras de la croix, selon les dimensions du projet de Michel-Ange, surtout dans le style grandiose de l'ordonnance en pilastres corinthiens, qui leur était affectée, se seraient trouvés pour le spectateur, et par le style du même ordre, et par l'ensemble de leur rapport de masse et d'ordonnance, avec l'ordonnance et la masse de la coupole, dans un tel accord, que chaque partie coordonnée avec le tout, n'eût formé à l'œil et pour l'esprit du spectateur, qu'un tout en harmonie avec l'intérieur comme avec l'extérieur du temple.

Mais il est peut-être plus important encore, de constater le bon effet de cet accord du plan de Michel-Ange, surtout pour le dehors de l'édifice, et de faire voir que l'addition à la nef, de 250 pieds en longueur, a produit en dehors une distance entre le frontispice et la coupole, qui rompt à l'œil l'unité de l'ensemble.

Bramante n'avait eu ni pu avoir pour exemple, dans son plan de Saint-Pierre, que le monument de Sainte-Marie-des-Fleurs à Florence. Mais Bruneleschi, en élevant sa célèbre coupole, n'eut pas le moyen de mettre d'accord avec elle, le reste de l'édifice, terminé long-temps auparavant par Arnolpho di Lapo. Ce ne devait réellement pas être pour Bramante une autorité fort impérieuse.

Cependant le plan de cet architecte, dont Raphaël son successeur nous a transmis l'ensemble, témoigne bien positivement que tel avait été le parti adopté. Toutefois à la mort de Bramante, il n'y avait encore d'entrepris que la première arcade de la nef, du côté du dôme. Les choses avaient peu changé depuis, sous les architectes qui se succédèrent, et s'occupèrent plus des moyens de consolider les constructions de Bramante, que de l'architecture proprement dite du monument.

Créé définitivement architecte de Saint-Pierre, Michel-Ange devint pleinement le maître de coordonner cet ensemble à son gré. Considérant dans son idée, ce qu'il réalisa dans son plan, que la coupole projetée devenant centre de l'édifice, devait aussi en être le point d'architecture principal, rien dans ce point de vue ne fut mieux raisonné, que la suppression des trois arcades d'entrée de la nef actuelle, qui étaient dans le plan de Bramante.

Qu'on se figure en effet cette suppression. En entrant dans Saint-Pierre on aurait été frappé uniquement de l'aspect intérieur de la coupole. Elle aurait nécessairement paru ce qu'elle aurait été, *le principal*, au lieu d'être devenue un *accessoire*.

Mais ce principal effet, celui de l'unité, aurait été bien plus frappant au dehors. Évidemment, le grand avancement de la nef à l'extérieur, a pour effet, à la vue, de faire reculer d'autant la position

de la coupole, qui cesse d'être le centre du monument, le point de liaison entre ses masses. Dès lors aussi disparaît la connexion uniforme des quatre croisillons, avec leur point de réunion, effet qui aurait été encore augmenté, par le rapport plus immédiat de l'ordonnance d'en bas, avec l'ordonnance supérieure de la coupole.

Il était donc entré dans les vues et le projet de Michel-Ange, qu'en face ou du côté de l'entrée, le frontispice du temple parût réellement faire partie du grand soubassement de la coupole. C'est pour cela, qu'outre d'autres raisons, il n'aurait pas prétendu donner à son frontispice, soit une ordonnance par trop détachée, soit un fronton saillant seul en avant, mais qu'il fondit le projet de sa devanture, de manière à s'accorder avec les lignes continues de l'attique régnant autour de l'édifice. Aussi peut-on voir dans *Bonani* [1] qu'aucun des projets de Saint-Pierre n'approche à l'extérieur, de celui de Michel-Ange, pour l'accord de masses, de lignes, de caractère, et surtout pour ce rare effet d'unité compacte, si l'on peut dire, laquelle produit un tout tellement nécessaire, qu'on ne saurait, à l'extérieur, y rien vouloir ajouter, ni en vouloir rien retrancher.

Disons en effet que rien n'offre quant à la raison intime de la chose (nonobstant les exemples

[1] *Voyez* page 70, pl. 19.

contraires), une plus notable dissonance, qu'un frontispice saillant en colonnes isolées, et couronnées d'un fronton indicateur du faîte de l'édifice, mais qui ne se lie d'aucune façon à la masse d'une coupole située à une très-grande distance en arrière. Si l'unité doit être la première condition d'un monument, on ne saurait rien imaginer qui y soit plus contraire, qu'un assemblage de masses qui le divisent en deux corps, sans liaison entre eux.

Que si l'on veut ensuite, d'après ces notions élémentaires, applicables au dedans comme au dehors de la basilique de Saint-Pierre, comparer le projet de Michel-Ange à celui de Bramante, pour l'intérieur du temple, la raison du principe d'unité forcera de donner encore la préférence au premier.

Michel-Ange, par la conception de son plan, faisait consister nécessairement le principal du temple, dans la coupole. Ainsi en entrant dans l'édifice, par quelque côté antérieur ou latéral que ce fût, c'eût été véritablement et nécessairement la coupole qui se serait offerte, avec toute son étendue, à l'œil du spectateur, indépendamment de ses accompagnements. La coupole eût été véritablement le temple, soit pour l'effet, soit en réalité. Aujourd'hui c'est un résultat contraire. Une vaste nef s'offre au spectateur, qui n'aperçoit la coupole qu'à une seconde vue, et après un

assez grand espace parcouru. On peut donc dire qu'elle est devenue accessoire, de principal qu'elle eût été, selon le plan de Michel-Ange, et cela autant au jugement de l'œil qu'à celui de l'esprit.

Si l'on portait à la rigueur, dans l'évaluation de toute architecture, et surtout de celle du Saint-Pierre actuel, la théorie et la pratique du principe d'unité, on courrait toutefois le risque de contrarier la manière de sentir et de voir du plus grand nombre des hommes, qui, mettant en première ligne l'impression des sens, sont portés à admirer ou exclusivement, ou avant tout, cette grandeur matérielle qui frappe particulièrement le sens physique.

Nous dirons donc aussi que, pour être juste en cette matière, après avoir établi d'abord et soutenu le principe dans sa théorie, cependant si on passe à l'application pratique, pour ce qui est du prolongement de Saint-Pierre, par Maderne, il ne manque pas de considérations propres à partager plus ou moins les opinions.

Et en effet, pour ce qui est des autorités favorables au plan de croix latine, disons que Bramante dans son projet, suivi depuis sa mort par Raphaël et San Gallo, avait dû très-naturellement adopter le plan général de l'ancien Saint-Pierre, qui, comme celui des basiliques antiques et mo-

dernes, s'étendait en longueur avec de petits bras, qu'on a cru depuis, avoir été adoptés par allusion à la croix du Sauveur. Ce furent ces deux croisillons qui, devenus plus considérables, produisirent la nécessité d'un point quelconque de jonction entre eux et les deux portions en longueur; d'où naquit l'érection d'une coupole à ce point de centre. Le plan de la basilique de Saint-Paul, en tout semblable à l'ancien Saint-Pierre, nous donne l'entière confirmation de ce que nous venons d'avancer.

Michel-Ange, en abandonnant le plan de Bramante, innovait donc réellement, au profit du mérite d'unité réelle et morale, et par conséquent de cette grandeur intellectuelle, qui naît de l'idée, comme de la réalité d'un tout complet. Nous croyons l'avoir prouvé.

Maintenant, à envisager la question non plus théoriquement, sous le rapport de l'art, ou historiquement, d'après les autorités des *précédents*, reste à se demander, si, sous les deux sortes de points de la question, l'intérieur de la nef de Saint-Pierre, alongé de 250 pieds, n'a pas procuré à son effet, et à son impression sur le spectateur, un mérite d'étendue et de grandeur linéaire incontestable.

Ceci ne saurait être un point de controverse à Saint-Pierre. C'aurait pu en être un, là, comme il l'est devenu ailleurs, dans d'autres églises, go-

thiques surtout, où les effets de longueur se trouvent augmentés par un manque de largeur proportionnée, ou par une hauteur inconsidérée. Dès que l'effet d'une dimension, dans un tout, résulte d'un défaut de dimension dans une autre partie de ce tout, cet effet, loin d'être une beauté, est un vice, aux yeux de quiconque a des yeux exercés. C'est ce vice-là qui fait trop souvent le mérite qu'admirent les ignorants.

Mais peut-on trouver, en entrant dans l'église de Saint-Pierre, qu'il y ait un rapport de dimension dans une partie, acheté aux dépens d'un autre? c'est ce qu'il est impossible d'y soupçonner. La preuve la plus évidente qu'il ne s'y rencontre point, c'est que l'ordinaire effet de Saint-Pierre, à la première impression qu'en reçoivent beaucoup d'étrangers, habitués aux longueurs et aux procérités des intérieurs des nefs gothiques, est de trouver celle de Saint-Pierre moins longue que ses mesures connues le leur avaient fait présumer. C'est qu'il y a entre l'effet de l'ensemble de la nef de Saint-Pierre, et celui des nefs gothiques, la même différence qu'entre la constitution bien proportionnée du corps humain en hauteur et en largeur, et celle d'un corps maigre et par trop élancé, en rapport avec son embonpoint.

De ceci toutefois un fait résulte, c'est que l'alongement de Saint-Pierre n'a jamais produit sur aucun spectateur, l'effet d'un excès longitudinal,

qu'aurait pu produire l'addition du prolongement que Charles Maderne lui a fait subir.

Qu'y a-t-il donc à conclure de ce prolongement à l'intérieur ? c'est qu'il lui a procuré une grandeur physique incontestable, et qui n'en produit pas moins, par le secours des yeux, le sentiment d'un autre genre de beauté, vu l'addition nécessaire et inévitable de la dimension du diamètre de la coupole, et du bras d'en haut de la croix, que l'œil est forcé de reconnaître comme formant un tout.

Que si l'on prétendait systématiquement, qu'il faut déduire de cette unité, les deux espaces qu'on vient de citer, ceci, comme on voit, ne serait pas même une dispute de mots, puisqu'il est impossible à l'œil d'en faire la distraction, du point d'entrée d'où commence l'évaluation.

L'idée de grandeur, dans l'ensemble du plan de Michel-Ange, nous a paru incontestable, dès qu'elle s'appliquait à la coupole, avec la seule opposition des quatre petits bras qui devaient l'accompagner, et la faire valoir d'autant. Il n'y a plus moyen actuellement de lui faire produire le même effet, du moins avec une égale valeur, dès qu'elle est précédée d'une autre grandeur, celle de la nef qui la précède.

Que conclure de là, non en abstraction théorique, mais en réalité pratique ? Le voici. Selon le plan de Michel-Ange, on devait y éprouver le senti-

ment de la grandeur dans l'unité de la coupole. Aujourd'hui, et dans le plan actuel, on éprouve le sentiment d'une double grandeur, ou si l'on veut de deux grandeurs, l'une, celle de la nef, l'autre, celle de la coupole.

MICHEL-ANGE

Poète et Ecrivain.

Sur une des quatre faces du massif élevé au milieu du célèbre catafalque, exécuté pour Michel-Ange, et dont on donnera plus bas la description, on voyait, à la suite des trois Arts du Dessin, représentée la figure de la Poésie. Elle y était personnifiée sous les traits mêmes de Michel-Ange, entouré des Muses, et occupé à écrire ses compositions. En avant était Apollon tenant une couronne au-dessus de la tête du poète. On lisait tout à côté ces paroles du Dante : *Conducemi Apollo*, etc.

Michel-Ange effectivement, dès son enfance et depuis, dans tout le cours de sa vie, avait nourri son

esprit, et formé son goût par la lecture assidue de Dante, de Pétrarque, principalement du premier, dont on retrouve l'originalité de caractère, empreinte dans ses œuvres graphiques; mais plus positivement et sensiblement appliquée aux idées, aux conceptions et au point de vue de ses poésies.

Ce fut, on le sait, dans les poésies d'Homère, dans son Iliade surtout, que les grands artistes de la Grèce avaient puisé les inspirations non pas tant de la réalité de leurs personnages, que de la hauteur du style affecté à leurs images, et de la nature idéale de leurs configurations. Le Dante, au temps de Michel-Ange, était l'Homère de l'Italie. Il fut donc naturel à Michel-Ange de s'approprier, dans les inventions du poète, moins encore, si l'on veut, ses sujets spéciaux de composition, les ressemblances de personnages, et des répétitions d'actions, que ce style énergique, que cette expression laconique, inspirée par l'effet d'un sentiment profond. Ajoutons à cela un langage abstrait et sublime de poésie, appliqué à manifester cette sorte d'héroïsme d'amour, dont l'imagination exaltée fait seule les frais. Ainsi l'on a vu depuis, et comme à l'autre extrémité du cercle en ce genre, ce qu'on appelle *galanterie*, inspirer aux poètes, les peintures légères de passions factices ou imaginaires.

La célèbre Vittoria Colonna, marquise de Pescara, fut-elle l'astre auquel s'adressa le plus souvent la muse platoniquement amoureuse qui inspira

Michel-Ange? On n'en saurait douter à la lecture du plus grand nombre de ses poésies. Or, cela seul, c'est-à-dire, ce que tous les historiens contemporains ont unanimement rapporté de la haute vertu, du caractère élevé, et de la grande piété de cette femme, qu'illustra aussi au plus haut point le génie de la poésie, doit suffire pour repousser toute manière d'expliquer les conceptions du poète, autrement que par cette espèce d'enthousiasme d'amour platonique, devenu le génie inspirateur de cette époque.

Combien de poètes n'ont-ils pas eu besoin d'une idole, plus ou moins imaginaire, pour donner une application plus ou moins sensible à leurs inventions!

Plein de la lecture de Pétrarque, pourquoi, s'exerçant dans le même genre de poésie et de versification, Michel-Ange n'aurait-il pas fait le choix, en imagination, d'une autre nouvelle Laure, personnifiée dans la célèbre Colonna, idole qui, pour être devenue le but idéal de ses conceptions poétiques, et l'objet de son admiration, n'autorise point à juger aujourd'hui les sonnets composés en son honneur, ou à elle adressés, comme l'expression d'une passion uniquement sensuelle.

On sait que presque tous les poètes érotiques se sont, de tout temps, forgé l'image sensuelle d'une beauté anonyme, à laquelle ils ont adressé leur encens; idole imaginaire que Boileau a désignée par

les mots d'une *Iris en l'air*. Il dut, à beaucoup plus forte raison, en être ainsi des idoles de cette poésie idéale, qui, aux quatorzième et quinzième siècles, fut la matière habituelle des poètes. Il ne s'agit pas de savoir si les expressions de cet amour raffiné et sentimental ne sont pas une illusion au moyen de laquelle le poète, se prenant lui-même pour modèle, peint, sous cette métaphore d'un amour dégagé des sens, la passion sur laquelle il s'efforce de se tromper lui-même. Ce qu'il nous suffit d'envisager dans cette question, c'est que de tout temps les anciens eux-mêmes avaient reconnu deux espèces de Vénus et deux genres d'Amour.

A l'égard de Vénus, Pausanias nous a appris [1] qu'à Thèbes on adorait trois espèces de divinités sous ce nom : l'une appelée Uranie ou la *Céleste*, l'autre nommée *Vulgaire*, la troisième qu'Harmonie elle-même avait surnommée *Apostrophia*. Or ces trois noms désignaient et distinguaient trois sortes d'amours, l'un céleste et dégagé du commerce des sens, l'autre attaché aux plaisirs du corps, le troisième désordonné et qui porte à des unions incestueuses. Il y avait de même, l'Amour en compagnie des Graces, et l'Amour accompagné de la Lyre.

Ce fut ce dernier amour qui, au siècle de Pétrarque, avait inspiré ce poète et était devenu l'A-

[1] Pausanias, livre IX, chap 16.

pollon de la poésie de cet âge. Il le devint naturellement de Michel-Ange, qui avait fait sa lecture assidue des œuvres de Dante et de Pétrarque. Si la sévérité de ses mœurs ne permet pas de supposer à sa verve poétique, d'autre tendance que celle dont les œuvres de son époque avaient dû lui présenter l'imitation, nous serons obligés de reconnaître que *Vittoria Colonna* fut le but abstrait d'un amour qui le fut également lui-même.

Il faut lire les poésies de cet âge pour se faire l'idée des innombrables variétés de sentiments, sous lesquels le génie inspiré par l'amour métaphysique dont on a parlé, sut concevoir, moduler, diversifier et multiplier les nuances poétiques d'un sujet, dans le fait aussi inépuisable que le sont les profondeurs du cœur humain.

Il suffit de parcourir les sonnets de Michel-Ange pour se convaincre, par la nature seule de leurs sujets, que l'espèce d'amour qui en fait presque uniformément le texte ou la matière, est d'un genre de conception, de vues et de style, qui sans doute trouve son foyer dans le cœur du poète, mais n'en sort qu'en passant par une tête remplie de rapports abstraits, de rapprochements hardis, d'arguments subtils, employés et combinés par une faculté aussi étrangère, qu'elle est supérieure au ressort et à l'action d'un amour vulgaire et d'une passion sensuelle.

Rien n'est certainement plus intraduisible en

prose que le langage lyrique de la poésie et dans le même idiome, mais à plus forte raison du langage poétique d'une langue, dans la prose d'une autre langue. Le lecteur est donc prié de ne juger le dialogue suivant du poète avec l'Amour, dans la traduction qui suivra le texte italien, que comme une preuve du vrai point de critique, sous lequel je pense qu'il faut se faire, et concevoir l'idée de l'Amour, sujet on peut le dire unique des poésies de Michel-Ange. Le sonnet est un dialogue entre le poète et l'Amour.

POETA.

Dimmi di grazia Amor se gli occhi miei
Veggono 'l ver della beltà ch' io miro
O s' io l' ho dentro il cor, ch' ovunque io giro
Veggio più bello il volto di costei,
Tu 'l dei saper, perche tu vien con lei
A tormi ogni mia pace, ond' io m' adiro :
Benchè nè meno un sol breve sospiro
Nè meno ardente foco chiederei.

AMOR.

La beltà che tu vedi è ben da quella;
Ma cresce poi ch'a meglior loco sale
Se per gli occhi mortali all' alma corre;
Quivi si fa divina, onesta, e bella
Come a se simil vuol cosa immortale
Questa, e non quella agli occhi tuoi precorre.

TRADUCTION.

LE POÈTE.

« De grace, *Amour*, dis-moi si mes yeux voient la réalité

« de la beauté que j'admire, ou si, ayant cette beauté dans le « cœur, de quelque côté que je me tourne, ses traits me pa- « raissent toujours plus beaux.

« Tu dois le savoir, Amour, puisque tu viens toujours avec « elle troubler mon repos et susciter mon courroux; et cepen- « dant je ne demanderais pas le moindre soupir, bien moins « encore en retour une flamme ardente. »

L'AMOUR.

« La beauté que tu vois est bien d'elle, mais cette beauté « va croissante à mesure qu'elle s'élève à un meilleur lieu, et « que passant par des yeux mortels, elle parvient à l'ame.

« C'est là qu'elle devient divine, honnête et vraiment belle; « parce qu'il appartient à ce qui est immortel de vouloir ce « qui lui ressemble. C'est donc celle-ci et non l'autre qui s'a- « dresse à tes yeux. »

Si l'on se reporte au temps où Michel-Ange doit avoir composé le plus grand nombre des poésies, qui paraissent ou inspirées par la belle Vittoria, ou adressées à elle, son génie poétique n'aurait guère pu avoir d'autres modèles que le Dante pour l'austérité des conceptions, et Pétrarque pour le mode poétique dont il les a revêtues.

Mais certainement son premier instituteur avait été le Dante. Il en avait fait une telle étude qu'il le savait entièrement par cœur. Outre ce qui a déja été dit (première partie, pag. 16), on en a une preuve nouvelle dans l'exemplaire perdu de ce poète, exemplaire imprimé format in-f°, avec le commentaire de *Landino*, 1re édition, et qui périt dans un naufrage. On sait que toutes ses marges, d'une

grande largeur, avaient été remplies, par Michel-Ange, de dessins inspirés à mesure de la lecture, et improvisés en guise de commentaires. Cette double étude suffirait pour nous révéler ce qu'avait dû être Michel-Ange, dans la poésie de ses peintures, et dans les peintures de sa poésie.

On a fait plus d'un rapprochement entre Dante, Pétrarque et Michel-Ange, surtout à l'occasion de cet amour idéal dont Vittoria Colonna semble avoir été le principal inspirateur. Tout prouve effectivement qu'elle avait été, quoiqu'elle ne soit nommée nulle part, le type auquel le poète cherchait à assimiler les images de cet amour abstrait ou intellectuel qui, selon ses définitions, s'appelle ainsi parce que son pouvoir se manifeste dans la région divine de notre ame, et de là exerce son action sur ce sentiment du beau, qui ne meurt point, *Che per cangiar di scorza non si sforia*, dit Michel-Ange, et qui au contraire, continue-t-il, acquiert avec le temps plus de force et d'élévation.

> Ma cresce poi ch'a miglior loco sale
> Similmente la tua gran beltade
> Ch'esempio è di quel ben che 'l ciel fa adorno
> Mostro ci in terra dall' artista eterno,
> Venendo men col tempo e con l'etade
> Tanto avra più nel mio desir soggiorno
> Pensando al bel ch' età non cangia o verno.

La belle Vittoria Colonna mourut en 1547, à Rome, et dans sa cinquante-huitième année. Elle

était restée fidèle à l'époux qu'elle avait perdu. Uniquement occupée de son souvenir, vivant dans la plus austère dévotion, elle ne composa plus que des poésies sacrées. En 1541, elle s'était retirée dans une maison religieuse à Orvietto, puis à Viterbe, enfin son dernier séjour fut à Rome.

Michel-Ange n'avait pu la connaître et la fréquenter que pendant l'un ou l'autre des deux séjours qu'elle fit dans cette ville, et précisément à un âge où, sans doute encore belle, mais d'une autre beauté que celle de la jeunesse, elle était devenue un rare exemple de sincère piété, comme elle l'avait été de fidélité à l'amour conjugal.

Il résulte de la date de sa mort (1547) et de celle de Michel-Ange (1564) qu'il lui avait survécu dix-sept ans. Cependant un assez grand nombre de ses sonnets, et qui datent des dernières années de sa vie, continuent de parler, mais comme au passé, de l'objet de sa poétique passion.

MADRIGAL.

Se l' alma è ver, che dal suo corpo sciolta,
In alcuno altro torni
Ai nostri brevi giorni,
Per vivere e morire un altra volta,
La donna che m' ha tolta
La vita ed ha sepolti i desir miei
Fia poi, com' or, nel suo tornar sì cruda
Se mia ragion s' ascolta
Attender la dovrei

Di grazia piena e di durezza ignuda
Credo s' avvien che chiuda
Gli occhi suoi belli, avrà, come rinnova
Pietà del mio morir, se morte prova.

Lorsque l'on parcourt, en effet, toutes les poésies de Michel-Ange, on voit qu'un bon nombre fut composé après la mort de la marquise de Pescara. Vivante, elle avait été la muse qui l'inspirait. Morte, son souvenir ou son image devint l'idole à laquelle son génie ne cessa point d'adresser les hautes pensées, qu'une religieuse mélancolie le portait à revêtir des formes poétiques.

——

Cependant il fut encore naturel que Michel-Ange puisât dans les arts du dessin, soit des analogies d'idées et d'images, soit des motifs de comparaisons prises souvent des procédés techniques de l'exécution ou de la nature seule de la matière. On y rencontre plus particulièrement de ces emprunts-là faits à la Sculpture.

Tel est le sonnet suivant adressé à la marquise de Pescara :

SONNET.

Poscia ch'appresso ha l'arte intera e diva
D'alcun la forma e gli atti, indi di quello
D'umil materia, in semplice modello
Fa il primo parto, e 'l suo concetto avviva

Ma nel secondo in dura pietra viva
S'adempion le promesse del martello
Ond'ei rinasce , e , fatto illustre e bello
Segno non è che sua gloria prescriva ,
Simil di me model nacqu' io da prima
Di me model , per opra piu perfetta
Da voi rinascer poi , donna alta e degna
Se il men riempie , e 'l mio soperchio lima
Vostra pietà , qual penitenza aspetta
Mio cieco e van pensier se la disdegna ?

MADRIGAL.

S' avvien talor che in pietra un rassomigli
Per far un altra imagine , se stesso
Squallido e smorto , spesso
Esprimo io me che tal son per costei,
E par che sempre io pigli
L' immagin mia , ch' io penso far di lei.
Ben il sasso potrei ,
Di che ella è esempio , dir ch'a lei s' assembra
Ma non giammai saprei
Altro scolpir che le mie afflitte membra.
Ma , se l'arte rimembra
Viva una gran beltà , ben dovrebb ' ella
Far lieto me , perch' io lei faccia bella.

MADRIGAL.

Siccome per levar , donna , si pone
In salda pietra dura
Una viva figura ,
Che là piu cresce u' piu la pietra sceme
Tal , s' opre in me son buone
Nell' anima ch' oppressa il suo fin teme ,
Cela il soperchio della propria carne

Con l' inculta sua vile e dura scorza.
Ma tu dalle mie estreme
Parti quel puoi levarne,
Che lega in me ragion, virtute, e forza.

SONNET.

Molto diletta al gusto intero e sano
L' opra della prim' arte, che n' assembra
I volti e gli atti, e con sue vive membra
Di cera, o terra, o pietra un corpo umano.
Se poi 'l tempo ingiurioso aspro e villano
Lo rompe, o storce, o del tutto dismembra,
La beltà che prim' era si rimembra
Dentro 'l pensier che non l' accolse in vano.
Similmente la tua gran beltade,
Ch' esempio è di quel ben che 'l ciel fa adorno
Mostrocci in terra dall' artista eterno,
Venendo men col tempo e con l' etade
Tanto avrà più nel mio desir soggiorno
Pensando al bel ch' età non cangia o verno.

SONNET.

Non ha l' ottimo artista alcun concetto,
Ch' un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che obedisce all' intelletto;
Il mal ch' io fuggo, e 'l ben ch' io mi prometto
In te, donna leggiadra, altera, e diva
Tal si nasconde, e, perch' io piu non viva,
Contraria ho l' arte al desiato effetto.
Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O fortuna, o durezza, o gran disdegno

Del mio mal colpa, o mio destino, o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che 'l mio basso ingegno
Non sappia ardendo trarne altro che morte.

Soit dans le titre général de cet ouvrage, soit dans la dernière partie de sa seconde section, nous avons donné, ou pour mieux dire, ajouté au titre de Michel-Ange, considéré comme poète, celui d'écrivain; c'est-à-dire en prose. Le premier titre pouvait naturellement faire supposer le second, si on le prend dans sa signification vulgaire. Ce n'est cependant point ainsi que nous l'avons entendu. Un poète sans doute fera nécessairement tant qu'il le voudra de la prose, mais on sait qu'en littérature le titre d'écrivain comporte une idée très-relevée, celle qui s'attache non au matériel de l'écriture et des choses usuelles, ou des objets d'affaire et de rapports sociaux; mais à ces compositions qui embrassent ou des narrations historiques, ou des théories de tout genre, ou des descriptions diverses, ou des points critiques de doctrines savantes.

Michel-Ange, comme tout le cours de son histoire l'a prouvé, nous offre, outre la singularité d'avoir excellé dans toutes les parties des arts, celle de n'y avoir réellement eu aucun maître. Il fut, dans le sens complet du terme grec αὐτοδιδάσκαλος, son seul et propre maître. On a vu qu'il avait fait de continuelles lectures des trois grands écrivains qui

avaient avant lui illustré l'Italie. Si la seule lecture de leurs ouvrages l'avait, on peut le dire, à son insu rendu poète, il ne put, à plus forte raison, manquer de la faculté d'exprimer avec justesse et correction en prose, les idées et les conceptions théoriques qui se rapportaient à ses arts. Il fut naturel, et l'on pourrait dire encore nécessaire, que son génie, d'accord avec celui de son siècle, le portât vers les spéculations métaphysiques, qui avaient cours de son temps et qui exerçaient les spéculations des plus grands écrivains.

Ce fut donc sans le vouloir, et même sans le savoir, que Michel-Ange fut poète, à plus forte raison, écrivain distingué en prose, comme va le prouver le compte très-abrégé que nous allons rendre de ses écrits.

Le recueil des *Lettere pittoriche* nous a conservé un assez bon nombre de ses lettres; mais la plupart ne traitent que de légers détails, de petites affaires relatives à ses entreprises. Nous n'y en distinguerons qu'une qui mérite d'être citée. Une controverse s'était élevée à l'instigation de Benoît Varchi, entre les principaux artistes de l'époque, sur la supériorité de l'un ou de l'autre art, de la peinture ou de la sculpture. Les plus renommés adressèrent à Varchi des dissertations extrêmement oiseuses à cet égard, et d'autant plus insignifiantes, que les rapports divers de chaque art avec la nature n'avaient été ni définis ni fixés selon la diversité de leurs

moyens. Michel-Ange cède au désir qu'avait Benedetto Varchi de recueillir son opinion sur ce point. Voici le texte de sa réponse :

« A M. Benedetto Varchi.

« M. Benedetto, perchè e paia pur che io abbia ricevuto, « come io ho, il vostro libretto, risponderò qualche cosa a quel « che mi domandate, benchè ignorantemente.

« Io dico che la pittura mi pare piu tenuta buona, quanto « piu va verso il rilievo, ed il rilievo piu tenuto cattivo, « quanto piu va verso la pittura; e però a me soleva parere, che « la scultura fosse la lenterna della pittura, e che dall' una a « l' altra fosse quella differenza, che è dal sole alla luna. Ora « poi che io ho letto nel vostro libretto, dove dite, che, parlando « philosophicamente, quelle cose, che hanno un medesimo « fine, sono una medesima cosa; io mi son mutato d'opinione, « e dico, che se maggior giudizio, e difficultà, impedimento, « e fatica non fa maggior nobiltà; che la pittura, e scultura è « una medesima cosa, e pèrche ella fusse tenuta cosi, non do- « vrebbe ogni Pittore far manco di scultura che di pittura, e il « simile lo scultore di pittura. Io intendo scultura quella che « si fa per forza di levare; che quella che si fa per via di porre « è simile alla pittura. Basta che venendo l'una, e l'atra, da « una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si puo « far fare loro una buona pace insième, e lasciar tante dispute, « perche vi va piu tempo, che a far le figure. Colui, che « scrisse, che la pittura era piu nobile della scultura, se egli « avesse cosi ben intese l'altre cose, che egli ha scritte, l'avrebbe « meglio scritte la mia fante. Infinite cose, e non piu dette ci « sarebbe a dire di simili scienze; ma come ho detto, vorrebon « troppo tempo, e io ne ho poco, perche non solo son vecchio, « ma quasi nel numero de' morti, però priego, che m'abbiate « per iscusato, e a voi mi raccomando, e vi ringrazio quanto

« so, e posso, del troppo onor, che mi fate, e non conveniente « a me.

« Vostro Michelagnolo BUONARRUOTI. In Roma. »

Nous croyons devoir rapporter encore ici deux lettres de Michel-Ange, l'une à Luca Martini, l'autre à Vasari :

« a messer Luca Martini,

« Io ho ricevuto da messer Bartolomeo Bettoni una vostra « con un libretto, comento d'un sonetto di mia mano. Il sonetto « vien ben da me, ma il comento viene dal cielo, e veramente « è cosa mirabile, non dico al giudizio mio, ma degli uomini « valenti, e massimamente di messer Donato Giannotti, il « quale non si sazia di leggerlo, ed a voi si raccomanda. Circa « il sonetto io conosco quello ch'egli è, come si sia io non mi « posso tenere che io non ne pigli un poco di vana gloria, « essendo stato cagione di si bello e dotto comento, e perche « nell' autore di detto, sento per le sue parole e lodi d'esser « quello che io non sono, prego voi facciate per me parole « verso di lui, come si conviene a tanto amore, affezione e « cortesia. Io vi prego di questo, perche mi sento di poco « valore, e chi è in buona opinione, non debbe tentare la for- « tuna, e meglio è tacere che cascare da alto. Io son vecchio, « e la morte m' ha tolti i pensieri della giovanezza; e chi non « sa che cosa è la vecchiezza, abbia tanta pazienza che v' arrivi, « che prima nol può sapere. Raccomandatemi come è detto, « al Varchi come suo affezionatissimo, e delle sue virtu e al suo « servizio dovunque io sono

« Vostro e al servizio vostro in tutte le cose a me possibili,

« Michel-Angelo BUONARROTI, in Roma. »

« A MESSER GIORGIO VASARI,

« M. Giorgio amico caro, io chiamo Iddio in testimonio, « come io fui contra mia voglia, con grandissima forza messo « da papa Paulo terzo nella fabrica di S. Pietro di Roma, dieci « anni sono, e se si fosse seguitato fino a oggi di lavorare in « detta fabrica, come si faceva allora, io sarei ora a quello di « detta fabrica, che io desidererei tornarmi costà, ma per man- « camento di denari, ella s'è molto allentata, e allentasi, quando « ell' è giunta in piu faticose e difficili parti; in modo che « con grandissima vergogna e peccato perderei il premio delle « fatiche, che io ho durate in detti dieci anni per l'amor di Dio. « Io vi ho fatto questo discorso per risposta della vostra, e « perche ho una lettera del Duca, che m' ha fatto maravigliare, « che sua signoria si sia degnata a scrivere con tanta dolcezza. « Ne ringrazio Dio, e S. E. quanto so e posso. Io esco di pro- « posito, perche ho perduto la memoria e 'l cervello, e lo scrivere « m' è di grande affanno, perche non è mia arte. La conclu- « sione è questa di farvi intendere quel, che segue dello aban- « donare la sopra detta fabrica, e partirsi di quà : la prima « cosa, contenterei parechi ladri, e sarei cagione della sua ro- « vina e forse ancora del serrarsi per sempre.

« MICHEL-AGNOLO BONARROTI. »

Nous avons rapporté cette dernière lettre, moins pour faire juger du style de l'écrivain, alors nonagénaire, que comme présentant un document précieux sur l'état de la basilique de St-Pierre, et sur le zèle désintéressé de Michel-Ange.

Nous rapporterons encore, comme témoignage à la fois du caractère et de la capacité de Michel-Ange dans les dernières années de sa vie, ainsi que

de sa verve poétique, une lettre de lui, adressée à Vasari, et accompagnée d'un sonnet que le même Vasari nous a conservé :

« Dio il voglia, Vasari, che io la tenga a disagio qualche « anno, e so che mi direte bene, che io sia vecchio, e pazzo « a voler far sonetti, ma perche molti dicono, che io sono « rimbambito, ho voluto fare l'ufficio mio. Per la vostra veggo « l'amore che mi portate; e sappiate per cosa certa, che io « avrei caro di riporre queste mie deboli ossa accanto a quelle « di mio padre, come mi pregate, ma partendo di qua, sarei « causa d'una gran rovina della fabrica di San Pietro, d'una « gran vergogna, e d'un grandissimo peccato; ma come sia « stabilita, che non posse esser mutata, spero far quanto mi « scrivete.

Il presente sonetto era con questa lettera
scritto pur di sua mano.

Giunto è gia il corso della vita mia
Con tempestoso mar per fragil barca
Al comun porto, ov' a render si varca
Conto, e ragion d'ogni opra trista e pia,
Onde l'affettuosa fantasia
Che l' arte mi fece idolo e monarca
Conosco or ben, quant'era d'error carca
E quel ch' a mal suo grado ognun desia :
Gli amorosi pensier gia vani, e lieti
Che fien'or, s' a due morti mi avvicino?
D' una so certo, e l' altra mi minaccia.
Nè pinger, nè scolpir fia piu, che quieti
L' anima volta a quello Amor divino
Ch' aperse a prender noi in Croce le braccia.

On a par plus d'une lettre de Michel-Ange sur différents objets relatifs, soit à l'art en général, soit à ses propres travaux, la preuve qu'il aurait pu, comme écrivain pur et correct en prose, se faire une réputation littéraire beaucoup plus méritée qu'on ne le pense ordinairement. Ce genre de mérite effectivement constaté par quelques critiques impartiaux et judicieux, soit de son temps même, soit dans les temps modernes, nous est très-réellement attesté par une dissertation qu'il lut à l'Académie *della Crusca;* et dans la même Académie par une autre dissertation de Benoît Varchi, qui prit son texte dans un sonnet de Michel-Ange, dont le premier vers est : *Non ha l' ottimo artista alcun concetto.*

Michel-Ange avait pris pour thème de sa dissertation, le Sonnet de Pétrarque, qui commence par ce vers : *Amor che nel pensier mio vive e regna.* Il donna lieu, comme on le verra plus bas, au célèbre Varchi, d'y faire, dans une dissertation du même genre, une réponse dont nous ferons connaître aussi plusieurs fragments qui se rapportent à Michel-Ange.

Nous ne croyons pouvoir mieux faire connaître, en terminant l'histoire de Michel-Ange, ce qui était alors l'esprit de la littérature ou de la poésie italienne, et l'influence qu'elle dut exercer sur son

goût, qu'en rapportant un fragment d'une longue dissertation de sa composition, dont il fit lecture, dans une séance de l'Académie *della Crusca*. Michel-Ange s'était donné pour sujet, le développement ou le commentaire d'un sonnet de Pétrarque, lequel commence par ce vers :

« Amor che nel pensier mio vive e regna.

« Tutte le cose prodotte della natura, sono state da quella « con sommo accorgimento, e con perfetta disposizione create, « in guisa che nessuna da lei fabricata indarno e senza gran- « dissimo misterio si ritrova, nè parte alcuna a qual si sia « creatura è posta da lei senza fine. Il perche, dando l'esemplo « nelle cose terrene, a' pesci ed agli uccelli l'ale, alle fiere le « gambe, siccome a qualunque animale, ed all' uomo la favella « è data specialmente con piena considerazione; perche se i « pesci, gli uccelli, e gli altri animali bruti non fossero stati « forniti di quelli stromenti tanto necessari, non gari dopo la « creazione, sarebbonsi estinte le specie loro; e somigliante- « mente l'uomo senza la voce, che dicono significativa, non « potendo esprimere le sue bisogne, troppo diffettoso nelle « operazioni sue sarebbe divenuto.

« L'ingegno umano, il quale è inclinato naturalmente all' « imitazione vedendo una così esquisita providenza della na- « tura, si affatica continuamente in rendersi simile a lei in « tutti i suoi magisteri a maggior utilità e contentamento della « vita nostra, onde egli genera per dire così, una seconda « natura, che da noi è chiamata arte, la quale arte secondo « che ha diverse intenzioni o diversi fini, e secondo che va- « riamente e con differenti mezzi è adoperata, si divide poscia « in diverse specie, delle quali alcune per avere il fine suo piu « gentile e piu degno, sono di alcune altre reputate piu nobili.

« Altre se ritrovano che non sol per lo fine sono stimate ma « eziandio perche imitando la natura, in tanto si rassomigliano « a lei in sembianza che le cose stesse generate da quella, « davanti agli occhi, chiaramente pare che si rapresentino; e « queste sono veramente la scultura e la pittura, delle quali « la pittura massimamente, non solo ha il fine suo nobilissimo, « che è la purgazione degli affetti per lo mezzo dello imitare « con li colori le azioni degli uomini, e gli uomini stessi, e « che non pure imita la natura, e l' arti ancora, e qualunque « altra cosa che agli occhi nostri si offera, ma e molte di quelle « che agli altri sentimenti appartengono : come scrivono che « seppe ben fare Aristide pittor di Tebe, che oltre a molte « sue dipinture, dove l'animo ed i sensi vivacemente aveva « espressi, in una a meraviglia fu celebrato, nella quale avendo « dipinto un fanciulletto che alla poppa della madre si avven- « tava per allattarsi, sospingendolo ella in dietro, che da « ferita mortale era gravata, dimostrava in quella, mirabile « sentimento e timore non il figliuolo per lo perduto latte « poppasse in vece di quello, il sangue, che dall' aperto seno « gli scaturiva.

« Con questa arte della pittura, ha grandissima rassomi- « glianza la poesia, onde da molti molte volte vicendevolmente « l'una è stata chiamata poesia muta, e l' altra pittura favel- « lante, ed il vedere del continuo i pittori e di poeti avere « tra di loro intrinseca amistà (come fu quella tra Giotto e « Dante, e tra 'l Petrarca e Simone da Siena) della fratellanza « di quelle non è debole argomento. Siccome ancora l'essersi « ritrovati molti di quelli che insieme colla poesia sono stati « guerniti dell'arte della pittura, come si dice di Cratino poeta « comico, e di Dante stesso, e di alcuni de' nostri tempi : E « questa conformità si dee credere che non solamente accaggia « per lo bisogno che bene spesso l'una ha dell' altra, ma è per « l' unione che naturalmente tra di loro, che è l' adoperar cias- « cuna di quelle la imitazione. Imitano queste, come si è detto,

« la natura, e nel fine universale, che è l'utilità, e nell' appa-« renza, che è la rappresentazione fatta, ovvero alla vista « solamente, che è proprio della pittura, ovvero alla vista ed « all' udire insieme, che è proprio della poesia; e siccome la « natura non è fallace in alcuna opera sua, così queste dietro « il velame delle finte dimostrazioni, le favolose storie della vita « umana ponendoci davanti, ne vengono ad insegnare quello « che apprendere, e quello che schifare dobbiamo nelle nostre « bisogne.

« Ma lasciando stare al presente la pittura, diciamo che il « nostro Petrarca, in questo sonetto, poeticamente si forma un « amante che traportato da soverchio desiderio, e da ingiusta « speranza, porti grandissimo pericolo di non incorrere mal « accortamente nella voragine del vizio, e quivi precipitando « di sommergersi, e che per accortezza ed ammonimento « della donna sua si ammendi, e per timore di lei poscia vir-« tudiosamente adoperi, come discorrendo sopra le sue parole « potremo a pieno vedere, e dall' esemplo suo apprendendo « poscia la regola appariamo ad amar.

« Amor che nel pensier mio vive e regna.

« Tanto è grande ed intralciata la selva della scienza amorosa, « che chi senza la scorta di gran dottrina temerariamente vi « s'imbosca, dopo non lungo viaggio conviene che per essa av-« volgendo si smarisca, e quinci è avvenuto che molti nel dare « la definizione ad amore, indistintamente procedendo, non « hanno compreso ed abbracciato ciascuna spezie di quello « sotto un medesimo genere, o dagli effetti diversi che da « quello resultano descrivendolo, non hanno investigato la « vera natura sua; laonde non sarà in tutto senza cagione, « se, per chiarezza della prima e piu necessaria parola di « questo sonetto, che è *Amore*, non già per presumere molto « sapere, ma per accomodarci a dire il concetto nostro piu « acconciamente che possiamo, noi andremo, non diffinendo,

« che troppo superba impresa sarebbe, ma distinguendo le « spezie dell' amore, attribuendo a questo luogo quella che ne « parrà più verace.

« Divideremolo adunque in quatro principali spezie. L'una « delle quali chiameremo amor divino; la seconda naturale e « comune; la terza umano nomineremo : e la quarta, ferino « ovvero bestiale.

« Amor divino diremo noi quello che ha Iddio in amando « egli tutte le cose fatte da lui con volontà ch' elle si conservino, « e si augumentino.

« Il naturale e commune, come che tutti procedano dal voler « divino, quello che muove le cose celesti alla providenza « delle terrene, come il rivolgimento de' cieli e de' pianeti, e « le terrene ad aspirare a quella providenza, come nelle piante « il desiderio del sole e della luna, e le simili e compatibili « al communicarsi tra di loro, siccome la calamita al ferro, « ed il grave al centro.

« L'Amore umano è quello che è in noi, il quale ridivide- « remo in intellettivo, ed in sensitivo, chiamando intellettivo « quello che, rivolgendosi alla contemplazione di Dio e delle « sue fatture, ama lo stesso creatore.

« Il sensitivo che è di grado minore, risguarda gli obbietti « piacenti ed amabili, solo a fine di arrecare diletto a' sensi « per lo mezzo degli stessi obbietti. È questo sensitivo, ovvero « sarà intenzionale e mentale, per dir così, cioè, che con- « siste nell' intenzione e nella mente senza nullo atto esteriore « apparente, e che creandosi solamente col vedere o coll' udire « cosa che piaccia, non desidera dilettare a niuno altro senti- « mento, che all' udito ed alla vista, e che puote aver la mira « così alle cose celesti, come alle mondane; ovvero sarà cor- « porale, cioè, che con tutti i sensi del corpo aspira di goder « umana bellezza, di cui si compiace; ma perche questo alcuna « volta ritrovasi senza desiderare il naturale congiugnimento, ed « altro consimile desidério, sarà da dividere in queste due parti.

« Quello poi che appetisce la congiunzione ovvero è coniu-
« gale e per conseguente onesto, ovvero risguarda a qualun-
« que obbietto, e questo è ancora comune alle bestie.

« Il ferino amore e bestiale è quello che senza riguardare a
« bellezza veruna naturalmente appetisce sfogare il suo desi-
« derio, e questo indifferamente è proprio di tutti gli animali
« senza ragione, etc. »

Ayant cru devoir nous borner à ce court extrait de la dissertation de Michel-Ange pour donner une idée de sa capacité, comme écrivain en prose, nous nous contenterons pareillement de mettre ici sous les yeux du lecteur quelques passages du savant commentaire qu'en fit en présence de l'Académie *della Crusca*, le célèbre Benoît Varchi, le même qui composa et prononça l'éloge funèbre de Michel-Ange, dans la pompeuse cérémonie de son catafalque à Florence.

« . . . . . Al qual dubbio con grandissima ragione mosso, e
« non mica agevole a potersi sciogliere, niuno, per quanto
« abbia venuto o possa giudicare io, non ha nè piu veramente
« risposto, nè piu dottamente, che in un suo altissimo sonetto,
« pieno di quella antica puresca e Dantesca gravità, Michel-
« Agnolo Buonarroti, dico Michel-Agnolo senza altro titolo e
« sopranome alcuno, perciocche non so trovare nessuno
« epiteto, il quale non mi paia, o che si contenga in quel
« nome solo, o che non sia di lui minore.

« Il qual sonetto ho preso oggi a dover interpretare, per la
« grandissima dottrina, ed incredibile utilità che in esso si
« racchiude, non secondo che ricercano l'altezza e profondità
« dei grandissimi concetti di lui, ma in quel modo che potranno

« la bassezza e debolezza delle mie picciolissime forze. E vo- « lesse Dio che ubbidendo la mia lingua all' intelletto, potessi « mandar fuori pure una sola particella colla voce di quello che « io ne sento dentro nel cuore !

« E perche non m'è nè nascoso nè nuovo quello che hanno « detto alcuni di questo fatto, non voglio risponder loro altro, « se non che Michel-Agnolo, oltra l'essere egli nobilissimo « cittadino, ed academico nostro, e Michel-Agnolo, il cui « nome manterrà viva ed onorata Fiorenza, poi che ella sarà « stata polvere migliaia di lustri; e che tutti i suoi cittadini « non desiderano cosa nè piu giusta nè piu ragionevole, che « di vedergli posta, quando che sia, una statua, ma degna di « lui, cioè di sua mano, in questa città; nè so io per me pen- « sare, non che dire, che cosa potesse arrecare, o maggior « gloria alla felicità, o maggior contento alla bontà del nostro « felicissimo ed ottimo Duca, che vedere uno de' suoi cittadini « al qual tanto cedono tutti gli altri uomini, quanto esso tutti « gli altri principi sopravanza.

« Coloro che si maravigliano come, ne' componimenti d'uno « uomo, il quale non faccia professione nè di lettere nè « di scienze, e sia tutto occupatissimo in tanti, e tanto diversi « esercizi, possa esser così grande e profundità di dottrina ed « altezza di concetti, mostrano male che conoscano o quanto « possa la natura, quando vuol fare uno ingegno perfetto e « singolare, o che la pittura e la poesia sono secondo molti, « non tanto somigliantissime fra loro, quanto poco meno che « una cosa medesima, come si vedrà nel fine di questa nostra « lettura, quando tratteremo la quistione della nobiltà dell' « arti.

« Ora è tempo, invocato prima divotamente il nome ed aiuto « di colui, che sempre rispose bene a chi con fede lo chiamò, « di venire alla sposizione del sonetto,

Non ha l'ottimo artista alcum concetto
Ch' un marmo solo, etc. (*Voy.* ci-dessus pag. 338.)

« . . . . . Come tutti i mali che nascono al mondo nascono « dall' amore reo ed inordinato, così tutti i beni nascono dal « buono ed ordinato; talmente che come quegli i quali hanno « la vera e perfetta arte d'amore, sono felicissimi, così all' in- « contro quegli che hanno l' arte cattiva e contraria sono infe- « licissimi.

« E che il poeta nostro intendesse di questa arte e di questo « amore, lo mostrano manifestissimamente, oltra l'età e costumi « suoi onestissimi, tutti i componimenti di lui pieni d'amore « socratico e di concetti platonici, dei quali..... voglio che mi « basti allegare un sonetto solo, il quale però può valere per molti, « e mostrerà che egli è *nuovo Apollo e nuovo Apelle*, e non dice « parole, ma cose, tratte non solo del mezzo di Platone, ma « d'Aristotele.

Non vider gli occhi miei cosa mortale
Allor che ne' bei vostri intera pace
Trovai, ma dentro, ov' ogni mal dispiace
Chi d'amor l'alma a se simil m'assale?
E, se creata a Dio non fusse eguale
Altro che 'l bel di fuor ch' agli occhi piace
Piu non vorria, ma perch' è si fallace
Trascende nella forma universale
Io dico ch' a chi vive quel che muore
Quetar non può disir, nè par s'aspetti
L'eterno al tempo, ove altri cangia il pelo;
Voglia sfrenata è 'l senso, e non amore
Che l' alma uccide, e'l nostro fa perfetti
Gli animi qui, ma piu per morte in cielo.

« Da questo sonetto penso io, che chiunque ha giudizio « potrà conoscere quanto questo Angelo anzi Arcangelo, oltra « le sue tre prime e nobilissime professioni architettura, « scultura, e pittura, nelle quali egli, senza alcun contrasto, « non solo avanza tutti i moderni, ma trapassa gli antichi, sia

« ancora eccellente anzi singolare nella poesia, e nella vera « arte dell' amare, la quale non è nè men bella, nè men faticosa, « ma ben più necessaria e piu profittevole dell' altre quattro. « Della qual cosa niuno si debbe maravigliare, perciochè, oltra « quello che apparisce manifesto a ciascuno, che la natura « volle fare per mostrare l'estremo di sua possa, un uomo « compiuto e come dicono i Latini, fornito da tutte le parti, « egli, alle doti della natura tante e sì fatte, aggiunse tanto « studio e così fatta diligenza, che quando bene fusse stato da « natura rozzissimo, poteva mediante quegli divenire eccellen- « tissimo; e se fosse nato, non dico in Firenze, e di nobilis- « sima famiglia, e nel tempo del magnif. Lorenzo de' Medici « vecchio, il quale conobbe, volle, seppe, e potette innalzar « sì grande ingegno, ma nella Scizia d'un qualche ceppo o « stipite, sotto qualche uomo barbaro, non solo dispreggiatore, « ma inimico capitale di tutte le virtù, a ogni modo sarebbe « stato Michel-Agnolo, cioè unico pittore, singolare scultore, « perfettissimo architettore, eccellentissimo poeta ed amatore « divinissimo.

« Onde io, già sono molti anni, avendo non solo in ammi- « razione, ma in riverenza il nome suo, inanzi che sapessi lui « essere ancora architettore, feci un sonetto, col quale io, « ancora che egli sia tanto minore del grandissimo valor di lui, « quanto indegno delle purgatissime orechie vostre, intendo « di fornire questa presente interpretazione, riserbando la « disputa dell' arti, per obbedire il consolo nostro, a un' altra « lezione, nella domenica che verrà. »

Ben vi potea bastar, chiaro scultore,
  Non sol per opra d' incude e martello
  Aver, ma coi colori e col penello
  Agguagliato, anzi vinto il prisco onore;
Ma non contento al gemino valore
  Ch' ha fatto il secol nostro altero e bello,

L'arme e le paci di quel dolce e fello
Cantate, che v'impiaga e molce il core:
O saggio e caro a Dio, bennato veglio,
Che 'n tanti e sì bei modi ornate il mondo,
Qual non è poco a sì gran merti pregio?
A voi che per eterno privilegio,
Nasceste d'arte e di natura speglio
Mai non fu primo, e non sia mai secondo.



APPENDICE.

DESCRIPTION DU CATAFALQUE

EXÉCUTÉ

En l'honneur de Michel-Ange,

D'APRÈS VASARI.

Dès que le corps de Michel-Ange eût été transporté à Florence, l'académie, d'accord avec le grand-duc, résolut d'honorer ses obsèques, avec une magnificence de richesses qui, empruntée à tous les arts, répondît à la haute vertu de l'homme auquel chacun de ces arts avait dû sa culture et sa gloire.

L'académie nomma Ammanati, Vasari et Bronzino, pour diriger cette grande et nouvelle entreprise. Si l'on eût écouté l'ambition et l'émulation

de tous les artistes qui se disputaient l'honneur d'y contribuer, le luxe et la pompe de la décoration auraient excédé toutes les bornes. Il fut résolu sagement qu'on chercherait à honorer le génie de Michel-Ange plutôt par les productions de l'art, et les ressources du talent, que par les effets dispendieux d'une stérile richesse.

« Dans le fait (disaient les académiciens), ayant « à honorer le génie d'un homme tel que Michel- « Ange, professant les arts qu'il cultiva, nos ri- « chesses consistant plus dans nos talents que « dans l'or et l'argent, nous ne devons pas viser « à une magnificence royale ni à un luxe d'ostenta- « tion. Il nous convient, à nous, d'honorer l'art par « les moyens de l'art. L'amour dont nos cœurs « sont enflammés pour ce divin artiste, ne doit écla- « ter que dans la beauté des ouvrages qui seront « le produit de notre génie et de notre habileté. « Bien que nous puissions espérer de son Excel- « lence tout l'argent dont nous aurons besoin « (ce qu'il nous a déja donné en est un sûr ga- « rant), cependant soyons convaincus que ce « qu'on attend de nous, consiste plutôt en bel- « les inventions qu'en recherches d'un appareil « éclatant et dispendieux. »

On peut assurer cependant qu'une véritable magnificence égala le mérite et la beauté des détails et de l'ensemble de ce catafalque. Aucun ouvrage en ce genre, des siècles suivants, n'a peut-

être offert la matière d'une aussi riche description. On va en juger.

Au milieu de la nef de Saint-Laurent, vis-à-vis des deux portes collatérales, s'élevait un catafalque, de forme quadrangulaire, haut de 28 coudées, avec une Renommée au sommet. Sa longueur était de 20 coudées et sa largeur de 9. A la base, haute de deux coudées, du côté de la porte principale de l'église, étaient vues couchées les statues de deux fleuves, l'Arno et le Tibre. L'Arno tenait une corne d'abondance surmontée de fleurs et de fruits, pour signifier par là les richesses de Florence dans les beaux-arts. Le Tibre, en étendant un bras, ouvrait les mains pleines des mêmes fleurs et des mêmes fruits, c'est-à-dire, de ceux qui tombaient de la corne d'abondance de l'Arno. L'intention de l'allégorie était d'indiquer combien Rome avait profité des richesses de Florence, et de faire voir en même temps que Michel-Ange avait passé une grande partie de sa vie à Rome, où sont les chefs-d'œuvre de son génie. Il est inutile de faire observer que l'Arno avait à côté de lui un lion, et le Tibre la louve allaitant Rémus et Romulus. Le Tibre était l'ouvrage de Jean François de Castello, élève de Baccio Bandinelli, et l'Arno avait pour auteur Battista Benedetto, élève d'Ammanati.

Au dessus de ce plan s'élevait un grand quadrangle haut de 5 coudées $^{1}/_{2}$ avec ses corniches.

Dans le milieu de chacune des faces de ce massif étaient des tableaux en grisaille. Sur la face des deux fleuves, on voyait le grand-duc de Médicis recevant dans son jardin le jeune Michel-Ange, dont il avait déja vu quelques essais, semblables à autant de fleurs qui annonçaient les fruits que devait produire son génie avec tant d'abondance.

Dans le second tableau, vis-à-vis de la porte latérale de l'église, Michel-Ange était représenté, accueilli après le siége de Florence, par le pape Clément VII, contre l'attente du public. Le peuple avait jugé des sentiments du pape, d'après l'opposition que l'artiste avait montrée à ses intérêts. Mais Clément VII n'avait cru voir dans la conduite de l'artiste, que l'effet d'une grandeur d'ame qu'il ne pouvait s'empêcher d'admirer. Aussi dans ce tableau, pour rassurer Michel-Ange, et lui prouver son estime, le pape lui ordonnait de nouveaux travaux, en lui montrant la construction et de la bibliothèque de Saint-Laurent et de sa sacristie. Ainsi voyait-on Michel-Ange présenter les plans de cette dernière, et les modèles des statues dont il l'orna, modèles que portaient de petits génies. Ce tableau était l'ouvrage d'un peintre flamand, dit le Padouan.

Sur le troisième cadre ou emplacement qui regardait le maître-autel, on lisait une grande inscription latine, composée par le savant Pierre Vettori.

« *Collegium pictorum, statuariorum, architectorum, auspicio*
« *opeque sibi promptâ Cosmi ducis, auctori suorum commo-*
« *dorum, suspiciens singularem virtutem Michaelis Angeli*
« *Buonarotæ, intelligensque quanto sibi auxilio semper fue-*
« *rint præclara ipsius opera, studuit se gratum erga illum osten-*
« *dere summum omnium qui unquam fuerint pictorum, statua-*
« *riorum, architectorum; ideo monumentum hoc suis manibus*
« *exstructum magno animi ardore ipsius memoriæ dedicavit.* »

« Le collége des peintres sculpteurs et architectes, sous les
« auspices, et avec les secours du duc Côme, auteur de tous
« ses avantages, voyant le mérite singulier de Michel-Ange
« Buonaroti, et connaissant toute l'utilité que lui ont procurée
« ses beaux ouvrages, s'est efforcé de montrer sa reconnais-
« sance envers le plus grand de tous les peintres sculpteurs et
« architectes. Dans cette vue il a érigé de ses mains, et avec la
« plus grande ardeur, ce monument consacré à sa mémoire. »

Cette inscription était supportée par deux petits génies pleurants.

La composition occupant le champ du massif en face de la porte du cloître, représentait Michel-Ange soutenant le siége de Florence et entouré des fortifications du mont San Miniato.

Aux quatre angles du massif, servant de soubassement au corps dont on vient de décrire les faces, étaient des groupes de figures plus grandes que nature.

Le premier en allant vers le maître-autel, à droite, se composait de la figure d'un jeune homme svelte ayant deux petites ailes au haut de la tête, comme on en voit à Mercure. Il représentait le

Génie, et foulait aux pieds l'Ignorance, caractérisée par des oreilles d'âne. Ce groupe était de Vincent Danti de Pérouse.

Sur le piédestal regardant la sacristie neuve s'élevait la statue de la Piété chrétienne, tenant sous ses pieds le Vice son ennemi. Elle était de Valère Simon Cioli.

A la gauche de celle-ci était le groupe allégorique de l'Art, tenant terrassée à ses pieds l'Envie. La figure de l'Art avait les traits de Michel-Ange; l'Envie portait la physionomie d'une vieille femme sèche et décharnée. Des serpents l'entouraient, et elle tenait une vipère dans sa main. Ces deux figures étaient d'un très-jeune artiste, nommé Lazare Calamech de Carrare.

Sur le quatrième piédestal était placé un groupe, d'André Calamech, élève d'Ammanati, et oncle du jeune homme dont on vient de parler. La principale figure représentait l'Étude sous les traits d'un jeune homme fier et décidé, et qui avait aux poignets deux petites ailes, pour marquer la promptitude de l'exécutiou. Il foulait aux pieds la Paresse, personnifiée par une femme languissante, pesante et dormeuse, tous caractères qu'exprimait l'ensemble de son maintien.

C'était du dessus de ce soubassement accompagné des quatre groupes décrits, que s'élevait le massif orné de peintures dont on a parlé. Il servait encore de support à un troisième de même forme,

mais plus étroit, et qui était accompagné à ses quatre angles, de statues grandes comme nature. A leurs attributs il était facile d'y reconnaître les représentations de la Peinture, de la Sculpture, de l'Architecture et de la Poésie. Cette dernière, la lyre en main, avait le costume de Calliope.

Les quatre faces du massif, formant le second plan, étaient ornées des quatre compositions suivantes en peinture.

La première de ces compositions représentait Michel-Ange offrant au pape Pie VII le modèle de la coupole de Saint-Pierre à Rome. L'admiration du pape et des assistants y était exprimée d'une manière frappante. L'auteur de ce tableau était Pierre Francia, peintre florentin.

La statue de l'Architecture placée à gauche avait été faite par Jean-Benoît Castello.

Dans le second tableau, vers la porte latérale, on voyait Michel-Ange peindre son Jugement dernier. Ce tableau était l'ouvrage des élèves de Michel de Ridolphi, et ils y avaient mis une grace et une beauté particulières.

A gauche, la statue de la Peinture était due au talent de Jean-Baptiste Cavalieri.

Le troisième tableau, tourné vers le maître-autel, c'est-à-dire au-dessus de l'épitaphe, présentait Michel-Ange s'entretenant avec une figure de femme, que ses attributs faisaient aisément reconnaître pour la Sculpture personnifiée. L'artiste

paraissait délibérer avec elle, et il avait autour de lui plusieurs de ses chefs-d'œuvre. La Sculpture tenait en main une tablette, où on lisait ces mots : *simili sub imagine formam.* Ce tableau, plein d'invention et de goût, était l'œuvre d'André del Minga, Florentin.

La statue de la Sculpture qui l'accompagnait, était d'Antoine de Gino Lorenzi, excellent sculpteur.

Dans le quatrième tableau la Poésie était représentée par Michel-Ange, occupé à écrire une de ses compositions, et entouré des neuf Muses dans toute la pompe que leur prêtent les poètes. A leur tête paraissait Apollon, la lyre en main, et une couronne sur le front. Il en tenait une autre destinée à ceindre la tête de Michel-Ange; on lisait à côté, ces paroles du Dante :

« Conducemi Apollo »
« E nove Muse mi dimostran l'orse. »

« Apollon guide mes pas et les neuf Muses me montrent le pôle. »

Ce tableau était d'une riche composition; les caractères et les attitudes des personnages présentaient l'effet le plus frappant. Jean Marie Butteri en était l'auteur.

La statue correspondante était de la main de Dominique Poggini.

Jusque-là, le catafalque avait trois plans qui

allaient décroissant en forme pyramidale. Sur le premier, comme on l'a vu, étaient couchés les fleuves; le second plan était celui qui portait les groupes; le troisième était orné par les figures des arts : sur leur embâsement on lisait ces mots latins :

« Sic ars extollitur arte. »

« C'est ainsi que l'art est honoré par l'art. »

Au-dessus de ce dernier plan s'élevait une pyramide de la hauteur de 9 coudées, au pied de laquelle, sur deux de ses faces, c'est-à-dire, celle qui regardait la porte, et celle en face de l'autel, on voyait dans des ovales en bas-relief, la tête de Michel-Ange, moulée sur nature et exécutée avec le plus grand soin par Santi Buglioni.

Au sommet de cette pyramide, était un globe comme destiné à recevoir les cendres de Michel-Ange, et dessus ce globe s'élevait une Renommée plus grande que nature, embouchant une trompette à trois pavillons. Elle était de la main de Zanobi Lastricati, qui, outre les soins dont il fut accablé comme sur-inspecteur de toute l'entreprise, voulut encore y concourir par quelqu'une de ses productions.

Depuis le pavé jusqu'à la tête de la Renommée il y avait 28 coudées.

Toute l'église était tendue en drap noir, atta-

ché non pas aux colonnes, comme on le fait ordinairement, mais aux chapelles collatérales. De là un heureux constraste, produit par la blancheur des colonnes qui se détachaient sur le noir de la tenture.

L'église de Saint-Laurent a trois nefs formées par deux rangs de colonnes d'une très-belle pierre sereine. Dans le mur des nefs collatérales ou bas-côtés, sont distribuées les chapelles en forme de niches aussi larges que les entre-colonnements, et leur ouverture se termine par des pilastres correspondant aux colonnes; cette disposition est la même pour les bras de la croisée. La tenture noire était donc coupée par toutes ces ouvertures dont les espaces étaient remplis de tableaux tous en rapport avec Michel-Ange.

Ainsi l'ouverture de la première chapelle à côté du maître-autel, à partir de la vieille sacristie, était occupée par un tableau de 6 coudées de haut, et de 8 en largeur, dont la composition toute poétique représentait Michel-Ange au milieu des Champs-Élysées, ayant à sa droite les plus célèbres peintres et sculpteurs de l'antiquité, chacun avec un attribut qui le faisait aisément reconnaître. On remarquait Praxitèle avec son satyre; Apelles avec son portrait d'Alexandre-le-Grand; Zeuxis avec la grappe de raisin qui trompa les oiseaux, etc. A la gauche de Michel-Ange étaient placés les modernes, qui aux premiers

temps de la renaissance des arts, avaient été formés par Cimabué. On y reconnaissait le célèbre Giotto à une tablette sur laquelle était tracé le portrait du Dante encore jeune. Masaccio y paraissait comme d'après nature, et dans toute la vérité de son costume et de son maintien. Donatello de même. On distinguait Bruneleschi à sa coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs. Se trouvaient représentés au naturel et sans attributs, Fra Philippe Thadeo, Gaddi, Paul Uccello, Francesco, Jean Ange Mont'-Orsoli, Pontormo, Salviati et autres qu'il serait trop long d'énumérer. Tous ces personnages, tant anciens que modernes, paraissaient pleins d'amour et d'admiration pour Michel-Ange. Ils l'accueillaient comme le Dante dit que fut accueilli Virgile par les autres poètes. Aussi était-ce de la fiction du Dante qu'avait été empruntée l'idée de ce tableau, ainsi que l'épigraphe qu'on lisait au bas.

« Tutti l'ammiran, tutti onor gli fanno. »

« Tous l'admirent, tous lui rendent hommage. »

Cet ouvrage, qui fut infiniment estimé, était d'Alexandre Allori, élève de Bronzino.

L'ouverture de la chapelle du Saint-Sacrement était occupée par un tableau de 5 coudées en longueur, et large de 4. Il représentait autour de Michel-Ange la réunion des enfants et des jeunes gens à différents âges, formant l'École des

Arts. Tous ils lui offraient, comme à une divinité, les prémices de leurs travaux, c'est-à-dire des essais de peinture et de sculpture, d'après quelques-uns de ses modèles. Il les recevait avec bonté et les initiait aux secrets de l'art. Cette troupe innocente et docile l'écoutait avec la plus grande attention, et cet intérêt se peignait dans leurs expressives attitudes. Pour rendre encore le sujet plus intelligible, on avait écrit au bas les deux vers suivants :

« Tu pater, et rerum inventor : tu patria nobis
« Suppeditas præcepta, tuis ex, inclute, chartis. »

« O toi! notre père et notre maître en invention, tu nous « donnes dans tes ouvrages des préceptes paternels. »

Ce tableau avait été peint par Baptista, jeune élève de Puntormo.

En approchant ensuite de la porte de l'église, on voyait un semblable tableau de 6 coudées en hauteur et large de 4. Le sujet était l'accueil particulier qu'avait fait à Michel-Ange le pape Jules III, lorsque l'ayant fait venir à la Villa Giulia, pour traiter avec lui de quelques détails, il le fit asseoir à côté de lui, en présence des cardinaux et autres grands de la cour de Rome, restés debout à l'entour. Ce sujet, traité avec la vigueur d'un maître consommé, était cependant l'ouvrage du jeune Jacques Zucchi, élève de Georges Vasari.

Plus loin, du même côté, en avançant vers

l'orgue, un autre tableau de 4 coudées en hauteur, et large de 6, ouvrage de Jean Strada, Flamand, avait pour sujet, d'autres honneurs rendus à Michel-Ange, tels que ceux dont André Gritti, doge de Venise, le combla au nom de la république. Jean Strada, Flamand, était l'auteur de cette peinture.

Un autre hommage éclatant rendu à Michel-Ange, attirait les regards dans l'autre bas-côté de l'église. C'était la réception que lui avait faite un jour le duc Côme. On sait qu'aussitôt qu'il l'aperçut, il se leva, courut au devant de lui, le fit asseoir dans son propre fauteuil, puis l'écouta debout et découvert, avec l'attention et le respect qu'un fils bien né aurait eus pour son père. Toutes ces circonstances étaient merveilleusement représentées dans ce grand tableau. On voyait aux pieds du prince un petit enfant tenant le bonnet ducal; à côté étaient rangés des soldats. Ce qui fixait surtout l'attention, c'était l'air et l'attitude du duc et de Michel-Ange.

Du même côté de l'église, dans le tableau suivant, haut de 9 coudées et large de douze, Bernard Timante Buon Talenti, peintre très-aimé de Cosme, avait peint d'une belle manière les fleuves des trois principales parties du monde, venant joindre leur douleur à celle de l'Arno, et le consoler de la perte commune. Ces fleuves étaient le Nil, le Gange et le Pô. Le Nil avait pour attributs un cro-

codile, et une couronne d'épis, symbole de l'abondance et de la fécondité du pays qu'il parcourt. Le Gange était accompagné du griffon, et orné d'une guirlande de pierreries. Le Pô se distinguait par un cygne et une couronne d'ambre noir. Amenés tous trois dans la Toscane par la Renommée qu'on voyait planer en l'air, ils entouraient l'Arno, qui, couronné de cyprès, tenait d'une main son urne renversée, et de l'autre un rameau de cyprès; un lion était aussi sous ses pieds. Pour faire entendre que le génie de Michel-Ange s'était envolé au séjour des immortels, le peintre avait fait briller dans les airs, une grande lumière dans laquelle s'élevait un petit Génie avec ce vers lyrique :

« Vivens orbe, peto laudibus æthera. »

« Toujours vivant sur la terre, ma gloire m'élève jusqu'aux « cieux. »

Le peintre avait encore placé aux deux côtés du tableau sur deux piédestaux, deux grandes figures; l'une était Vulcain tenant une torche à la main, et foulant aux pieds la Haine qui faisait effort pour se relever; son attribut était un vautour et le vers suivant s'adressait à elle :

« Surgere quid properas, Odium crudele ? jaceto. »

« Pourquoi te hâtes-tu de te relever, Haine cruelle? reste abattue. »

L'autre figure était celle d'Aglaïa, l'une des

trois Graces, et femme de Vulcain : elle tenait un lis, et la figure qui, sous ses pieds, semblait se débattre, avait pour attribut un singe avec cette devise :

« Vivus et extinctus docuit sic sternere turpe. »

« C'est ainsi qu'il nous apprit, et pendant sa vie, et après « sa mort, à fouler aux pieds l'infamie. »

Au-dessous des fleuves on lisait encore ces deux vers.

« Venimus, Arne, tuo confixa ex vulnere mœsta »
« Flumina, ut ereptum mundo ploremus honorem. »

« Percés du même trait, nous venons, Arno, pleurer avec « toi la perte que fait le monde. »

Ce tableau fut jugé un des plus beaux; et ce qui lui ajouta un nouvel intérêt, c'est que le peintre n'avait été chargé de rien, et que ce qu'il fit pour la mémoire de Michel-Ange fut un hommage volontaire de son admiration.

Thomas de San Friano avait représenté dans le tableau suivant, haut de 4 coudées et long de 6, l'entrevue de Michel-Ange et de Jules II, après que ce pape irrité l'eut fait redemander jusqu'à trois fois, et avec menaces, à la république de Florence.

Le quatrième tableau du même côté était de la main d'Étienne Pieri, élève de Bronzino. Il avait représenté Michel-Ange assis avec le duc

Cosme, dans une salle de son palais, et conversant familièrement avec lui.

Aux endroits où il n'y avait point de tableaux, autrement dit, dans leurs intervalles, étaient peintes des figures de la Mort avec des attributs et des devises.

Une Mort, figurée par un squelette, avait jeté sa faux par terre, et paraissant s'affliger d'avoir été contrainte d'enlever Michel-Ange, elle s'en excusait par cette devise :

« Coegit dura necessitas. »

« La cruelle nécessité m'y a forcée. »

Une autre tenait en main la boule du monde sur laquelle était un lis, qui avait trois calices. La tige en était coupée par le milieu. Cette invention était d'Alexandre Allori, dont on a déja cité le nom.

On voyait composées, dans toutes sortes de motifs et d'attitudes, de nombreuses figures de Morts. Il y en avait une étendue par terre; l'Éternité, une palme en main, la foulait aux pieds, et semblait lui dire d'un air de mépris, qu'en dépit de l'inexorable nécessité, Michel-Ange n'avait pas cessé de vivre.

« Vicit inclyta virtus. »

« L'éclatante vertu a triomphé. »

Toutes ces figures de Morts étaient diversement

répandues, et selon toutes sortes de motifs, sur la tenture. L'invention de la dernière était de *Georgio* Vasari, qui mit le plus grand zèle à coopérer aux détails de toute cette vaste composition. L'amitié qui l'avait uni à Michel-Ange, ne pouvait qu'augmenter l'intérêt qu'il portait à ce témoignage de l'admiration publique.

Michel-Ange, pendant la plus grande partie de sa vie, s'était servi d'un cachet portant l'emblème de trois cercles entrelacés. Sans doute il avait eu en vue de donner à entendre par là, l'union intime et réciproque des trois arts du dessin, qu'il avait simultanément professés, et dont l'étude ne devrait jamais être isolée. On changea ces trois cercles en trois couronnes, et on y intercala cette devise.

« Tergeminis tollit honoribus. »

« L'art lui décerne un triple honneur. »

L'allusion de la triple couronne était fort naturelle, et il n'était pas nécessaire que Michel-Ange eût porté un cachet à trois cercles, pour motiver cet emblème allégorique. Mais ce concours de circonstances ajouta un prix de plus à l'allusion.

On avait laissé sans aucun ornement accessoire de tenture, la chaire dans laquelle Benoît Varchi prononça l'oraison funèbre de Michel-Ange. Cette chaire étant de bronze, avec des bas-reliefs et

ornements du célèbre Donatello, tout accessoire étranger l'aurait déparée. Mais sur la seconde chaire située vis-à-vis, on avait placé un tableau de 4 coudées en hauteur et large de deux environ, qui représentait une Renommée ou plutôt la Gloire dans une noble attitude, ayant la trompette à la main, et foulant aux pieds le Temps et la Mort. L'ouvrage était de Vincent Danti de Pérouse.

Tel était à peu près l'appareil funèbre de ce catafalque, resté le plus célèbre de tous ceux qui furent jamais exécutés, grace à une réunion de circonstances et de talents, qu'il serait difficile et injuste d'attendre et d'exiger aujourd'hui, dans des compositions du même genre.

Un monument plus durable devait remplacer cette fragile représentation. Une place distinguée fut choisie dans la grande église de Sainte-Croix. Le grand-duc donna à Léonard Bonarroti, neveu de Michel-Ange, tous les marbres nécessaires. Vasari, chargé de la direction du mausolée, y plaça le buste de son maître. Autour du sarcophage, furent placées les statues en marbre des trois arts du dessin, ouvrages de trois sculpteurs florentins. La statue de la Peinture fut exécutée par Baptiste Lorenzi, celle de la Sculpture eut pour auteur Valerio Cioli, et la statue de l'Architecture, Jean de l'Opera. Ni ces artistes n'ont pu donner de re-

nommée par leur talent à cet ouvrage, ni l'ouvrage n'a pu rendre leurs noms célèbres.

Le palais Bonarroti, à Florence, construit par Léonard, neveu et héritier de Michel-Ange, a conservé jusqu'à nos jours un monument honorable à sa mémoire. C'est une grande et belle galerie, ornée de tableaux des meilleurs maîtres florentins, qui représentent chacun un trait particulier de la vie du grand homme. L'intérêt et du local en lui-même, et des sujets de peinture qui le décorent, se trouve encore augmenté par la présence de plusieurs objets qui semblent reproduire non seulement son souvenir, mais en quelque sorte sa personne.

FIN DE L'APPENDICE.

DIVERSES LETTRES, PIÈCES ET CITATIONS

RELATIVES

A MICHEL-ANGE.

PORTRAIT DE MICHEL-ANGE, PAR VASARI, pag. 338.

Une tète ronde, le front carré et spacieux, les tempes saillantes, le nez écrasé par l'accident qu'on a rapporté, les yeux plus petits que grands, d'un brun assez foncé, et tachetés de points jaunes et bleus, les sourcils peu épais, les lèvres minces, le menton bien proportionné, les cheveux noirs, de même la barbe peu épaisse, et se partageant en deux masses vers le milieu du menton.

Il était d'une taille moyenne, avait les épaules larges, et le corps bien proportionné, une complexion saine et vigoureuse, un tempérament sec et nerveux.

Il n'eut que deux maladies dans le cours d'une si longue vie; la gravelle rendit l'état de ses derniers jours douloureux.

—

Vasari, page 328.—« Sono alcuni ch' hanno tassato Michel-« Agnolo d' esser avaro. Questi s' ingannano, perche sì delle « cose dell' arte, come delle facultà ha mostrato il contrario.

« Delle cose dell' arte si vede aver donato (come si è detto) « a Messer Tommaso de' Cavalieri, a Messer Bindo, ed a Fra « Bastiano disegni che valevano assai;

« A Antonio Mini suo creato tutti i disegni, tutti i cartoni, « il quadro della Leda, tutti i suoi modelli e di cera che fece « mai.

« A Gherardo Perini Gentiluomo Fiorentino suo amicis-« simo in tre carte alcune teste, di matita nera, divine, le « quali sono dopo la morte di lui, venute in mano dell' illus-« trissimo Don Francesco principe di Fiorenza, che le tiene « per gioie come elle sono.

« A Bartolomeo Bettini fece e donò un cartone d' una « Venere con Cupido che la baccia, che è cosa divina.

« Per il Marchese del Vasto fece un cartone d' un *Noli me* « *tangere*, cosa rara, che l' uno e l'altro (*disopra*) dipinse ec-« cellentemente il Puntormo (come s' e detto).

« Donò i duoi Prigioni al signor Ruberto Strozzi [1].

« Ad Antonio suo servitore ed a Francesco Bandini donò « la *Pietà* che roppe di marmo.

« Nè so in quel che si possa tassar d' avarizia questo uomo, « avendo donato tante cose che se ne sarebbe cavato migliaia « di scudi, chi sovveniva molti proveri, come faceva egli, e « maritava segretamente bon numero di fanciulle ed arrichiva « chi lo aiutava nelle opere. »

---

[1] Ce sont ceux dont on a donné la description, page 42, et qui se trouvent aujourd'hui faire partie du Musée de la sculpture moderne au Louvre.

LETTERA DI MICHEL-ANGELO A BENEDETTO VARCHI.

« M. Benedetto, perchè e' paia pur che io abbia ricevuto, « come io ho, il vostro libretto, risponderò qualche cosa a « quel che mi domandate benche ignorantemente.

« Io dico che la pittura mi par piu tenuta buona, quanto « piu va verso il rilievo, ed il rilievo piu tenuto cattivo « quanto piu va verso la pittura ; e pero a me soleva parere, « che la scultura fosse la lenterna della pittura e che dall' « una all' altra fosse questa differenza che è dal sole alla « luna.

« Ora poi che ho letto nel vostro libretto, dove dite che « parlando philosophicamente, quelle cose, che hanno un me- « desimo fine, sono una medesima cosa, io mi son mutato d' o- « pinione, e dico che se maggior giudizio, e difficultà, im- « pedimento e fatica non fa maggiore nobiltà; che la pittura, « e scultura è una medisima cosa, e perchè ella fusse tenuta « così, non dovrebbe ogni pittore far manco di scultura, « che di pittura, e il simile lo scultore di pittura. Io intendo « scultura quella che si fa per forza di levare; che quella che « si fa per via di porre e simile alla pittura.

« Basta che venendo l' una, el'altra, da una medesima in- « telligenza, cioè scultura e pittura, si puo far fare loro una « buona pace insieme, e lasciar tante dispute, perchè vi va « piu tempo, che a far le figure. »

« SIGNORE REVERENDISSIMO.

« Quando una pianta ha diverse parti, tutte quelle che « sono a un modo di qualità, e quantità, hanno da essere a- « dorne in un medesimo modo, e d' una medesima maniera; e « similmente i loro riscontri. Ma quando la pianta muta del « tutto forma, è non solamente lecito, ma necessario mutare

« dal detto ancora gli adornamenti; e similmente i loro ris-
« contri; e i mezzi sempre sono liberi; come vogliono.

« Siccome il naso che è nel mezzo del viso, non è obli-
« gato nè all' uno, nè all' altro occhio, ma l' una mano è bene
« obligata a essere come l' altra, e l' uno occhio come l' altro,
« per rispetto degli lati, e de' riscontri; e però è cosa certa,
« che le membra dell' architettura, dipendono dalle mem-
« bra dell' uomo. Chi non è stato, o non è buon maestro di
« figure, e massime di notomia non sene può ben intendere.

« Michel-Angelo BONARROTI. »

« Il modo del viver suo è stato parchissimo, essendosi con-
« tentato quando era giovane, per istare intento al lavoro,
« d'un poco di pane, e di vino avendolo usato sendo vechio,
« fino che faceva il Giudizio della Capella, col ristorarsi la
« sera, quando aveva finito la giornata, pur parchissimamen-
« te; che sebbene era ricco, viveva da povero, nè amico
« nessuno mai mangiò seco, o di rado; nè voleva presenti da
« nessuno, perche gli pareva, come uno gli donava qual-
« che cosa d' esser sempre obligato a colui, la qual sobrietà lo
« faceva esser vigilantissimo e di pochissimo sonno, e bene
« spesso la notte si levava, non potendo dormire, a lavorar
« collo scarpello, avendo fatta una celata di cartoni, e sopra
« il mezzo del capo teneva accesa la candela, la quale con
« questo modo rendeva lume, dove egli lavorava senza im-
« pedimento delle mani; molte volte nella sua gioventù dor-
« miva vestito, come quello che stracco del lavoro, non
« curava di spogliarsi per aver poi a rivestirsi. *Vasari*,
« Tome 6, page 327.

« È stato Michel-Agnolo di una tenace e profonda memo-
« ria, di maniera che avendo egli dipinte tante migliaia di

« figure, quante si vedono, non ha fatta mai una, che somigli « l'altra, o faccia quella medesima attitudine. Anzi gli ho sen- « tito dire, che non tira mai linea, che non si ricordi, se « piu mai l' ha tirata, scancellandola, se si ha a vedere in pu- « blico. E anco di potentissima virtu imaginativa; onde e « nato primieramente e ch' egli poco si sia contentato delle « sue cose, e che sempre l'abbia abassate, non parendogli che « la mano a quella idea sia arrivata ch' egli dentro si formava. « Dal medesimo è nato poi (come avviene nella maggior parte « di coloro, che alla vita oziosa e contemplativa si danno) « ch' egli sia stato anco timido; salvo nel giusto sdegno, « quando o a lui, o ad altri si faccia ingiuria e torto contra « 'l dovere : nel qual caso piu d' animo piglia, che quei che « son tenuti corragiosi : nell' altre cose è poi pazientissimo. « Della modestia sua non si potrebbe dire tanto, quanto « meriterebbe, etc. » *Condivi*, page 56.

Lettre a Vasari.

« Giorgio amico caro. — Io ho preso grandissimo piacere « della vostra, visto che pur vi ricordate del povero vechio, « e pur per esservi trovato al trionfo che mi scrivete d'aver « visto nascere un altro Buonarroti, del qual avviso vi rin- « grazio quanto so e posso.

« Ma ben mi dispiace tal pompa, perche l' uomo non dee « ridere quando il mondo tutto piange.

« Però mi pare che Lionardo (mio nepote) non abbia a « fare tanta festa d'uno che nasce, con quella allegrezza, « che s' ha a serbare alla morte di chi è ben vissuto.

« Nè vi maravigliate se non rispondo subito : lo fo per non « parere mercante.

« Ora io vi dico, che per le molte lodi, che per detta « lettera mi date, se io ne meritassi sol una, mi parebbe,

« quand' io mi vi detti in anima et in corpo, avervi dato qual « cosa, e aver sodisfatto a qualche minima parte di quel « che io vi son debitore; dove vi riconosco ogni ora creditore « di molto piu che io non ho da pagare; e perche son vec- « chio, ormai non spero in questa, ma nell' altra vita potere « pareggiare il conto; però vi prego di pazienza e son Vostro « — e le cose di quà stan pur così.

« Roma, Michel-Agnolo BUONARROTI. »

Lettre de Michel-Ange a Vasari.

« M. Giorgio amico caro, io ho ricevuto il libretto di « M. Cosimo che voi mi mandate, e in questa sarà una di rin- « graziamento. Pregovi che gliene diate e a quello mi rac- « comando.

« Io ho avuto a questi dì gran disagio, e spesa, e gran pia- « cere nelle montagne di Spoleti, a visitar que' Romiti, in « modo che io son ritornato men che mezzo a Roma, perche « veramente e' non si trova pace se non ne' boschi.

« Altro non ho che dirvi. Mi piace che stiate sano e mi vi raccomando.

« 18 di settembre, 1556.

« Michel-Agnolo BUONARROTI. »

Lettre de Michel-Ange a Vasari.

« M. Giorgio mio caro.

« Io posso male scrivere, pur per risposta della vostra let- « tera dirò qualche cosa.

« Voi sapete come Urbino [1] è morto di che m' è stato « à grandissima grazia di Dio, ma con grave mio danno, e infi- « nito dolore. La grazia è stata, che dove in vita mi teneva

[1] Servitor fedele di Michel-Agnolo.

Sia noto chome io michelagniolo buonarroti o uenduto
oggi questo di uentitre di nouembre 1529 un chauallo
baio cho sua fornimenti a nicholo di matteo chauallaro
e della S. di firenze per scudi otto dequali me na da
ti quattro alpresente delresto gli fo tempo mesi tre
pagandone edua primi mesi uno scudo elmese e lu
ltimo mese cioe elterzo me pagi elresto che sono
ducati dua e a questo fare obriga se sua rede
o beni e franc.° di giorgio chozzone sobriga per detto
chauallaro che e manterra chome e decto e quando
no lo facci farlo lui e giouanni di nicholo tessito
re si socto scriue qui di socto per decto chauallaro
e chozzone e decto chauallaro piglia decto chauallo com
glie

« vivo, morendo m' ha insegnato a morire, non con dispiacere « ma con desiderio della morte.

« Io l' ho tenuto 26 anni e hollo trovato rarissimo e fedele, « ed ora che lo avevo fatto ricco, e che io l' aspettava bastone « e riposo della mia vecchiezza, mi è sparito, nè mi è rimasta « altra speranza che di rivederlo in paradiso.

« E di questo n' ha mostrato segno iddio per la felicissima « morte, che a fatto, che piu assai che 'l morire, gli è incre- « sciuto lasciarmi in questo mondo traditore, con tanti affanni, « benche la maggior parte di me n'è ita seco, ne mi rimane « altro che una infinita miseria, e mi vi raccomando.

« MICHEL-AGNOLO BUONARROTI. »

FIN.

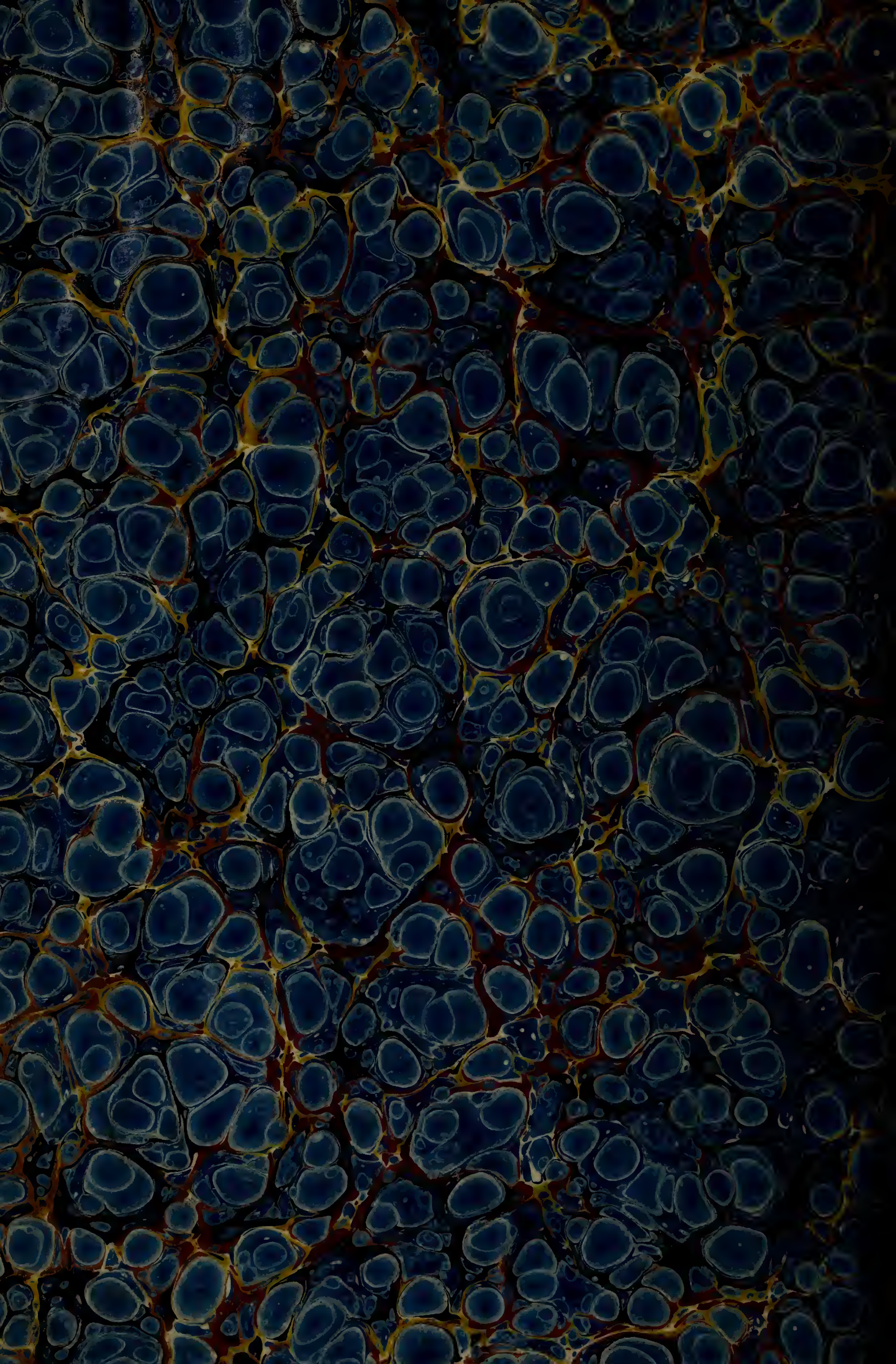
TABLE.

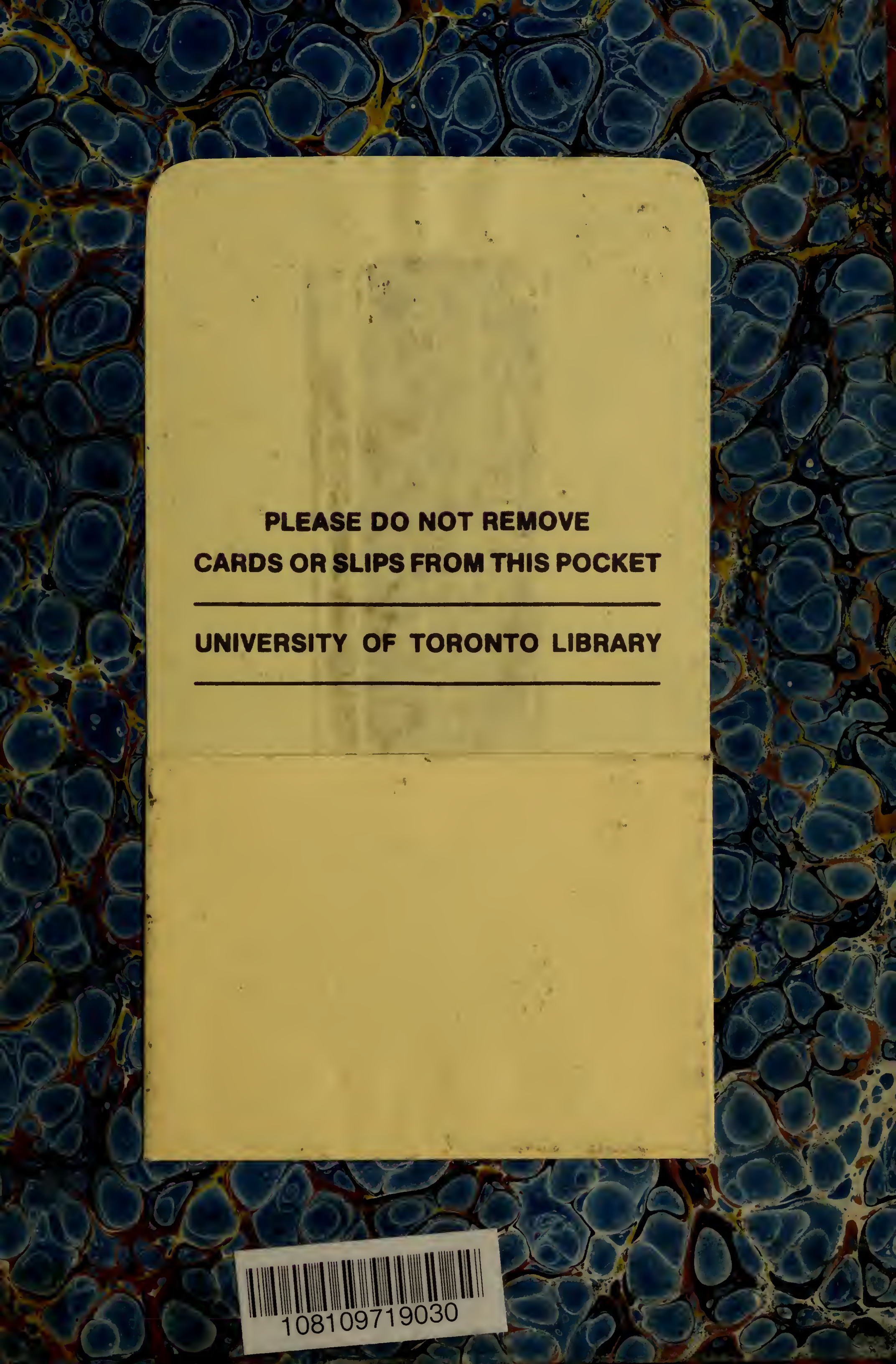
PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

FIN DE LA TABLE.

TYPOGRAPHIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT DE FRANCE,
RUE JACOB, N° 24.




PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
108109719030


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 07 01 17 03 015 3